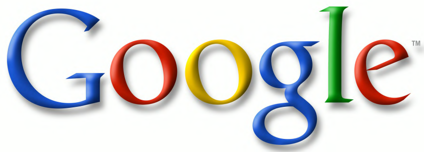
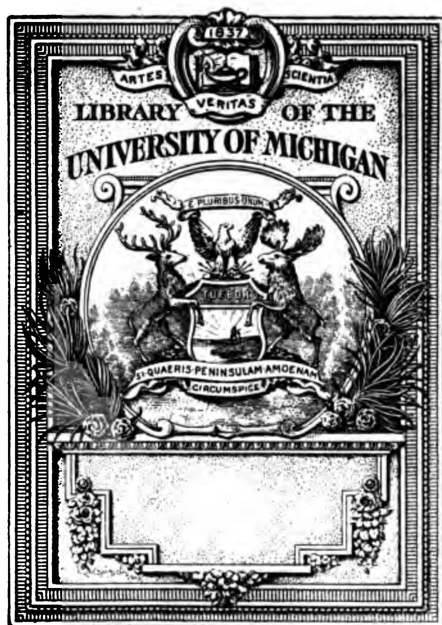



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Laokoon.



F. R,

Lessing's Laokoon.

Herausgegeben

von

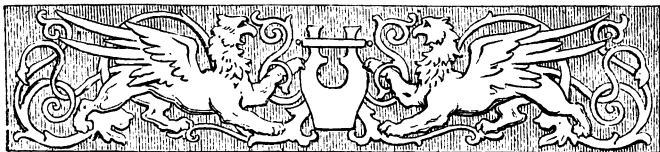
Richard Gosche.

Mit Illustrationen nach Zeichnungen von Adolf Neumann und F. Reimers,
in Holz geschnitten von Aug. Neumann u. A.

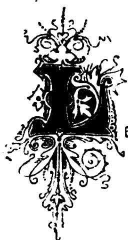
Berlin
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1876.


G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
BERLIN

Einleitung.



Laokoon.



Lessings kritischem Naturell widerstrebte alles Unsichere und Unreine; jenes prüfte er auf die Berechtigung des Seins, dieses auf sein eigentliches Wesen hin, mochte es ein sittliches oder ästhetisches sein. Dem Widerspruche eines solchen Naturells mit den landläufigen Anschauungen und dem künstlerischen Thun seiner Zeitgenossen entsprang der „Laokoon".

Das Thema der Untersuchungen, welche Lessing unter diesem Titel zusammenfaßte, bezeichnet ziemlich genau das beigefügte „oder über die Grenzen der Malerei und Poesie"; ziemlich genau: denn Malerei ist hier fast durchweg in dem Sinne der bildenden Kunst überhaupt genommen.

Diese Grenzen zu verwischen, die Principien bildnerischer und poetischer Darstellung zu vermengen, hatten thatsächlich immer Zeitalter und Menschen von unzulänglicher Dichterkraft versucht. Durch das geistreiche Witzwort eines „griechischen Voltaire", an welches Lessing in seiner Vorrede erinnert, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, war eine blendende Formel gegeben und die Praxis brachte sie fast unbewußt zur Anwendung; die zahlreichen Epigramme der Planudischen Anthologie auf Kunstwerke empfangen bereits durch diesen Irrthum Werth und Leben. Diese Anschauung, welche über einigen allgemeinen Berührungs-

punkten aller Künste die besonderen Mittel und Aufgaben der einzelnen übersieht, erzeugte die große Gruppe der beschreibenden Poesie und zahlreiche Mängel der übrigen Poesiegattungen; sie übte jedesmal ihre Gewalt, wenn Natürlichkeit und Unmittelbarkeit ihr nicht mit angebornem, unverfälschtem Sinne oder ernst erfaßte, klar erkannte künstlerische Probleme Widerstand leisteten.

Die größte Verwilderung riß in der neueren Poesie (seit dem 16. Jahrhundert) ein. Das „poetische Gemälde" hatte sein breites Gebiet in der Praxis und seine bestimmte Geltung in der Theorie, und nachdem Opitz die Gattung in Deutschland legalisirt, sein Freund Aug. Buchner sie systematisch untergebracht hatte, war ihr einstweilen das Heimatsrecht gesichert. Vor Allen zeichnete sich England seit Michael Drayton aus, und Thomson's „Jahreszeiten" (seit 1726) wurden eine Art Mustercodex. Innerhalb der englischen Litteratur versuchte man zugleich die innere Berechtigung der Gattung nachzuweisen, wie durch Addison (seit 1702) und Richardson geschah. Noch entschiedener verfuhren die italienischen Theoretiker, wie Giuseppe Andrucci (1734) und besonders auch Ludovico Dolce (1734): er überträgt die Gesetze der Malerei auf das Dichten und macht auch schon das Sculpturwerk des Laokoon von dem Dichter Virgil abhängig. Es verschlug nichts, daß während des 17. Jahrhunderts Miltons Dichtungsweise und ihre eigenthümliche Wirkung auf andere Mittel der poetischen Darstellung hinwiesen und gegen die Mitte des 18. die kritischen Versuche der Schweizer andere Quellen des dichterischen Schaffens aufzuzeigen schienen: waren doch Bodmer und Breitinger trotz alledem selbst noch in der Anerkennung der beschreibenden Poesie befangen.

Zwar waren in Frankreich schon ein Paar Jahrzehnte vorher Zweifel an der Vermengung des Malerischen und Dichterischen laut geworden. Der Abbé Dubos veröffentlichte 1719 seine „Kritischen Reflexionen über Poesie und Malerei", voll der feinsten Beobachtungen; er hebt darin einige Unterschiede der Künste hervor, findet als malerisches Object den Moment einer Handlung, und verwirft die Allegorie. Lessing muß dieses Werk, das den Weg zu seinem „Laokoon" zeigt, gekannt haben, wenn er es auch nicht nennt.

Aber diese von Voltaire mit großer Auszeichnung hervorgehobenen Betrachtungen übten nicht ihren ganzen, natürlichen Ein-

fluß aus. Vielmehr steigerte sich die Vermengung des Malerischen und des Dichterischen von Mißbräuchen der Praxis zu principiellen Regelungen der künstlerischen Thätigkeit, besonders durch zwei Schriftsteller, welche Lessing oft anführt. Joseph Spence, ein unter seinen englischen Landsleuten geschätzter Humanist und Aesthetiker, unternahm in dem inhaltreichen „Polymetis" (1747) eine durch mannigfaltiges Material unterstützte Untersuchung über die „Uebereinstimmung der römischen Dichter und Künstler", in welcher er, die Unterschiede beider Künste vollständig übersehend, die Poesie durchaus in den Dienst der bildenden Kunst stellte. Umgekehrt verfuhr der Franzose Graf Caylus. Er gab mit seinen „Gemälden, gezogen aus der Ilias und Odyssee Homers und aus der Aeneide Virgils" (1757) zwar den Künstlern eine Reihe edelster Motive, degradirte aber die Poesie, indem er sie nach solcher künstlerischen Verwendbarkeit abschätzte.

Weiter konnte der theoretische Mißbrauch des Parallelismus zwischen dichterischer und rednerischer Kunst nicht getrieben werden, wohl aber der praktische. Es ist unglaublich, wohin sich seit A. von Hallers „Schweizerischen Gedichten" (1732) die beschreibende und lehrhafte Dichtung der Deutschen verirrte; aber erst die „Versuche zu vergnügen" des Herrn von Palthen forderten Lessings schärfste Kritik in den Litteraturbriefen von 1759 heraus. Das ist der erste Schritt, welcher gegen diese Dichtungsgattung unternommen ward, mit welcher ihn auch seines Freundes E. von Kleists „Frühling" nicht auf die Dauer auszusöhnen vermocht hatte.

Die ganze Frage aber von dem Standpunkte einer ihrer Principien und ihrer Systematik sicheren Aesthetik zu entscheiden, war das Zeitalter noch nicht angethan. Erst seit 1735 hatten Baumgarten, dann nach den Vorlesungsheften sein Schüler G. F. Meier seit 1748 die Aesthetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntniß neben der Logik in dem System der Aufklärungsphilosophie Christian Wolfs anzuweisen versucht; über die Quellen und Endzwecke der Kunst war man durchaus im Unklaren. Mit einem feinen Formensinn von der Natur ausgestattet, versuchte Lessing daher theils im Umgange mit Moses Mendelssohn u. A., theils durch besondere Studien seinen Standpunkt zu gewinnen. Aber jener konnte ihm selbst die Frage nicht entscheiden helfen, in welchem Verhältniß „das

Vergnügen“ zu dem Begriffe des Schönen stehe; da die Studien fremder Untersuchungen zu keiner einheitlichen Grundanschauung führten: so veranlaßte ihn das Erscheinen der „Zergliederung der Schönheit“ von W. Hogarth in deutscher Uebersetzung 1754 zu einer kurzen aber enthusiastischen Besprechung in der „Vossischen Zeitung“, in welcher er, im Widerspruch mit der Anerkennung des Inhaltlichen in der Kunst, die Wellenlinie, also ein rein Formales, als eine Entdeckung anerkennt.

Ein Glück, daß die Schranken, welche die Verstandsphilosophie allen solchen Untersuchungen nothwendig setzen mußte, durch Winckelmanns Auftreten durchbrochen wurden. Mit der ganzen Gewalt einer congenialen Natur, der ganzen Unmittelbarkeit der Intuition und einem rasch gewonnenen Wissen trat er an die antike Kunst, um sie zur Lehrmeisterin des modernen Geisteslebens zu machen. Ueber die Gefahren, welche seine befangene Anerkennung der Allegorie mit sich zu bringen drohte, hob ihn die Größe seines Gegenstands und seiner tiefen, enthusiastisch bewegten Seele hinweg; aber er vermochte ebenso wenig wie ganz anders geartete Vorgänger, Poesie und bildende Kunst in ihrer Besonderheit zu unterscheiden. Wenn die eigenthümliche Größe Winckelmanns Lessing bedeutsam anregen mußte, so mußte auf der andern Seite diese seine Vermengung der Künste seinen Widerspruch reizen.

Als Lessing von diesen Anregungen berührt wurde, hatte er bereits seinen Gegenstand schon ernsthaft erfaßt und nach allen Seiten hin erwogen. Ein Jahr nach der Kritik der v. Palthen'schen Versuche hatte er Berlin verlassen, um in Breslau vom November 1760 bis Mai 1765 anregende und glückliche Jahre zu verleben.[1] Seine Mittel gestatteten ihm, mehr als in irgend einer Epoche seines Lebens, frei, zusammenhängend und nicht von dem Setzerburschen gedrängt zu arbeiten und für seine wissenschaftlichen Arbeiten das gewünschte Material zu beschaffen. War die Gelegenheit auch dem Studium von Kunstwerken nicht besonders günstig, so waren die schriftlichen Aufzeichnungen und Sammlungen um so reicher; es entstand eine Reihe von Abhandlungen, welche er nach dem Zeugniß des Rectors Klose unter dem Titel „Hermäa, d. h. zufällig Gefundenes“ zu veröffentlichen gedachte.

[1] Vgl. Band II, Einleitung S. II.

In diesen Sammlungen lag das erste Material zu seinem „Laokoon“, dessen Herausgabe vor „Minna von Barnhelm“ zurücktreten mußte und erst 1766 in einem ersten Theil erfolgte.

Mit dem Plan seines Werkes kam er erst allmählich ins Reine; ja, es war anfänglich höchst zweifelhaft, ob die Laokoongruppe und Winckelmanns Ansicht von ihr zum Ausgangspunkt genommen, den Untersuchungen von daher ihr Titel gegeben werden sollte. Denn es haben sich im Nachlasse, welcher theils in Berlin (im Privatbesitz des Herrn Consuls Dr. Julius Friedländer), theils in Breslau aufbewahrt wird, nicht weniger als drei Entwürfe gefunden, welche Lessings Arbeiten in ihrem Fortschreiten zeigen. Von diesen drei Entwürfen wurde der unter S. 3 abgedruckte u[illegible]ngliche Entwurf, wie der spätere (S. 33) durch Karl Lachmann im elften Bande seiner Lessing-Ausgabe veröffentlicht, der erstere jedoch aus nicht aufgeklärten Gründen nur bis zu den abbrechenden Worten: „Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler u. s. w.“ in Abschnitt IV; auch dem Herrn Freih. Wendelin v. Maltzahn ist es bei seiner Wiederholung der Lachmann'schen Ausgabe nicht vergönnt gewesen, die Lücke auszufüllen.

Dem trefflichen Herausgeber des „Laokoon“ in Hempels „National-Bibliothek“ verdanken wir den vollständigen Abdruck dieses ursprünglichen Entwurfs. Er zeigt Lessing in seinem Berliner Kreise; an Moses Mendelssohn und Fr. Nicolai theilt er seine Aphorismen mit, um von ihnen Gegenbemerkungen zu erhalten; der Ausgangspunkt ist der Mißbrauch des Schilderns in der Poesie und der aristotelische Begriff der Nachahmung, nicht aber Winckelmann mit seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ (die seit 1755 vorlagen) oder gar der Laokoon. Verworfen hat aber Lessing diesen Plan nie ganz, sondern manche Stellen wörtlich in seine endgültige Arbeit aufgenommen, wie auch principielle Gesichtspunkte festgehalten. Interessant ist es zu beobachten, daß Lessing hier weit mehr als in dem ausgeführten Werke sich in theoretischen Erörterungen ergeht; sichtlich hat er nachher sich mit dem kunstgeschichtlichen Stoffe eingehender beschäftigt.

Eine andere Physiognomie zeigt der spätere Entwurf, der von Winckelmann und dem Laokoon ausgeht: er setzt, wie das 26. Capitel des ausgearbeiteten Theils, die „indeß" (1764) erschienene Kunstgeschichte Winckelmanns voraus (vgl. den zweiten Abschnitt unter II). Trotzdem finden sich noch nähere Beziehungen dieses Entwurfes zu dem älteren (vgl. I, 1 mit IX dort; II, 8 mit derselben Stelle; II, 11 mit XI und XIII; III, 3 mit III), worauf auch schon der letzte Herausgeber aufmerksam gemacht. Demselben verdanken wir auch die beachtenswerthe Mittheilung, daß das für diese beiden Entwürfe verwendete Papier gleich sei, was bei den verschiedenartigen Blättern und Blättchen, die sich in dem Laokoon-Nachlaß zusammen finden, nicht gleichgültig ist. Er macht ganz und gar den Eindruck einer endgültigen Redaction, und sein Aeußeres „documentirt sich als Reinschrift".

Aber Lessing war weit davon entfernt, sich selbst fesseln und durch Schematisirung die Freiheit seiner Erörterungen irgend begrenzen zu wollen. Die Skizze der Fortsetzung (Cap. XXX—XLVI) zeigt in ihren Berührungen mit diesem späteren Plane, daß er fortwährend verschob (vgl. z. B. Cap. XXXIV mit diesem Plan unter II, 8, wo die Gedanken von Cap. XXIV—XXV vorangehen und die von Cap. XIX und XVI folgen). Dasselbe wird bezeugt durch das Vorhandensein eines dritten Plans, der bei Lachmann fehlt, aber in der Hempelschen Ausgabe hat veröffentlicht werden können, sichtlich mit der größten Sorgfalt. Der kundige Herausgeber räumt ihm die Stelle zwischen den unten abgedruckten beiden vollständigen Entwürfen ein; er ist mindestens so spät, wie der zweite, mit dem er gleiche Ausgangspunkte theilt: aber in seinem Anfange detaillirter und dem ausgeführten „Laokoon" an den betreffenden Stellen näher verwandt als einer der beiden andern Entwürfe. Vielleicht ist es ein zu verschiedenen Zeiten (da ein Unterschied der Schrift zwischen Abschnitt 1—2 und 3—6 nach Angabe des letzten Herausgebers besteht) gemachter Versuch, einen Theil der weiter greifenden Entwürfe zu detailliren. Neben diesen konnte er unten im Drucke nicht seine ganz passende Stelle haben; hier wird er als ein wichtiges Zeugniß für die Entstehungsgeschichte des „Laokoon" angemessener stehen.

Erster Abschnitt.

Winckelmanns Text p. 22[1]).

Anmerkung über des Sophokles Philoktet[2]).

1) Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II, p. 706.

2) Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Aktes.[3])

3) Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden; Venus und selbst Mars schreien[4]).

Ein Gleiches vom Weinen. Meine Vermuthung, warum Priamus den Seinigen bei den Begräbnissen zu weinen verbietet.

4) Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuthes der nordischen Völker; Exempel aus dem Borichius[5]).

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indeß läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entsteht die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen[6]).

Es ist wahr, beide und beide Künste haben viel Aehnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig

---

1) Vgl. unten Cap. 1.

2) Vgl. ebenda und Cap. 4.

3) Vgl. Cap. 1.

4) Hierüber und über das unmittelbar folgende vgl. Cap. 1.

5) Schreibfehler für Bartholinus, auf welchen sich Lessing im „Laokoon" selbst, Cap. 1, beruft.

6) Vgl. unten Cap. 4.

erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besonderen höheren Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß und die ihm in dem Besondern ganz verschiedene Wege bereiten.

Regeln des Bildhauers:

1) Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabenen. —
Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes [7]).
2) Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus [8]).

Vermuthung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden [9]).

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen absehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken [10]).

Zweiter Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werkes.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt [11]).

Meine Vermuthung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1) Plinius setzt sie mit solchen neueren Künstlern in eine Classe [12]).
2) Sie stellen den Laokoon vor anders als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber [13]).
3) Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigene Erfindung des Virgils zu sein scheint [14]).

---

7) Vgl. unten Cap. 2.
8) Vgl. unten Cap. 3.
9) Vgl. unten Cap. 5.
10) Vgl. unten Cap. 4.
11) Vgl. unten Cap. 5, 26, 27.
12) Vgl. unten Cap. 26.
13) Vgl. unten Cap. 5.
14) Ebenda.

Ich abstrahire von der historischen Wahrheit dieser Vermuthung, die Winckelmann in seiner Geschichte der Kunst vermuthlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können [15].

1) Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2) Worin er von ihm abgegangen.
3) Erläuterung aus neueren Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4) Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

Dritter Abschnitt.

I. Herr Winckelmann selbst hat es in seiner Geschichte der Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter p. 167, besonders 169.

Bei Gelegenheit seine Vermuthung vom Philoktet p. 170.

Meine Verbesserung des Plinius.

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon.

Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werkes.

Vermuthung aus dem ἐποιησε [16].

Vierter und fünfter Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei, als dem Maler [17]:

4) in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites [18];

---

15) Ueber das Folgende (1 bis 3) vgl. unten Cap. 5.

16) Vgl. unten Cap. 26 u. 27.

17) In der Handschrift steht durch einen Schreibfehler „dem Dichter".

18) Vgl. unten Cap. 23.

5) in Ansehung des Ekels. Exempel des Philoktet, nebst Scene der Hungrigen beim Beaumont [19]).

Tadel der Harpyien des Virgils.

Sechster Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint Winckelmann indeß doch nicht i Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170 sagt: sie wer ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem B der Dichter vorgestellt haben. —

Ausleg: Es muß hier wenigstens nur die bildhauerische W heit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, der Werth der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimn

Widerlegung dieser Meinung [20]);

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effect mac die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei, und Milton nach ihm der größte.

Außer diesen Entwürfen giebt es noch eine Reihe von Stud welche theils auf einzelnen Blättern gezeichnet, theils in „Collectaneen zur Literatur" eingetragen sind. In diesen „Laokoon" Gehöriges zu suchen, giebt deren in die Breslauer fallende Anlage ganz gegründete Veranlassung. So konnten unten bei der Dreitheilung der Laokoon-Stücke in Studien erſten und zweiten Theil und „Vermischtes" als zu dem ersten T gehörig die Nummern 11, 12, 14, 15, 18 und 19 aus den „Co taneen" herübergenommen werden; unter „Vermischtes" (St welche sich in keinen Zusammenhang mit dem ausgeführten e oder dem projectirten zweiten Theil bringen ließen und viell in dem beabsichtigten dritten Verwendung finden sollten) konnte den „Collectaneen" nur Nr. 8 Platz finden.

---

19) Vgl. unten Cap. 25, wo auch über das Folgende gehandelt wird.

20) Vgl. unten Cap. 13 u. 14.

Das Vorhandensein mehrerer Entwürfe und so mannigfacher Studien läßt eigentlich in dem ersten Theil des Laokoon, der zuerst (bezeichnend zwischen der Abfassung der „Minna von Barnhelm" und der „Hamburgischen Dramaturgie") 1766 in Berlin bei Chrn. Friedr. Voß erschien, ein systematisches Werk erwarten; aber Lessing wollte ein solches nicht geben, sondern „mehr unordentliche Collectaneen zu einem Buche, als ein Buch". Indessen läßt sich bis zu der Stelle, wo das Erscheinen der Winckelmann'schen „Geschichte der Kunst des Alterthums" in den Mittelpunkt der Betrachtung tritt (Cap. 26), während für die ersten 25 Capitel die Schrift: „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" den Ausgangspunkt gebildet hatte, ein wohlgeordneter Gang der Untersuchung verfolgen, wenn auch bisweilen durch die scheinbare Ungebundenheit der meisterhaften, bis dahin in der deutschen Literatur noch nicht versuchten Analyse verdeckt oder doch einer nicht ganz sorgfältigen Aufmerksamkeit entzogen. In einer vortrefflichen, durchsichtigen und klaren Weise hat der damals noch sehr junge Christian Garve in dem ersten Stück des neunten Bandes der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" den Inhalt der ersten 25 Capitel des „Laokoon" skizzirt und es verlohnt sich im Interesse des Verständnisses dieser Untersuchungen dieses lehrreiche Resumé an sich vorübergehen zu lassen.

Garve nimmt mit Lessing und seinen Lesern Winckelmanns Buch zur Hand. „Winckelmann vergleicht den Laokoon des Virgils mit dem Laokoon des Künstlers. Der erstere schreit, der letztere seufzt nur. Das Factum ist richtig. Aber wie erklärt es Winckelmann? ‚Es ist', sagt er, ‚der Ausdruck einer großen Seele, eines mit dem Schmerze ringenden Geistes, es ist der natürliche Ausdruck von dem Leiden eines Helden.'

„Wie, (so stelle ich mir vor, hat Lessing gedacht, da er diese Stelle las) diese Mäßigung in dem Ausdrucke der Leidenschaft soll bei dem Künstler bloß den Zweck haben, die Größe und die Weisheit der Seele zu bezeichnen? Aber das ist ja ein Zweck, der Künstlern und Dichtern gemein ist. Warum wollte denn Virgil seinen Laokoon nicht auch als einen Helden erscheinen lassen? warum Sophokles nicht seinen Philoktet? denn bei dem finde ich doch nicht bloß unterdrückten, sondern auch lauten, unverstellten,

schreienden Schmerz. — Wenn dieser Ausdruck einer großen Seele bloß den Künstlern eigen ist, so muß der Grund davon wohl mehr in dem Eignen ihrer Kunst, als in dem Gemeinschaftlichen der menschlichen Natur liegen. — Und dann, das ist nicht einmal wahrer Ausdruck einer großen Seele nach griechischen Begriffen. Ihre Helden, so wie sie uns von ihren vornehmsten Dichtern beschrieben werden, empfinden den Schmerz lebhaft und drücken ihn ohne Rückhalt aus. — ‚Aber ist denn das geduldige Ertragen des Leidens nicht auch Stärke der Seele?‘ Nicht sowohl Stärke der Seele, als Unempfindlichkeit und Abhärtung; und eben diese vernichtet den Werth der Tapferkeit mehr, als sie sie erhebt; das ist die Tapferkeit der Wilden. — Aber den Schmerz zu fühlen, und ihn für das Gute des Endzwecks übernehmen, das ist griechischer Heldenmuth. — Also, wenn der Ausdruck des höchsten Schmerzes doch noch mit der Größe der Seele bestehen kann, so muß es eine andere Ursache geben, warum die Künstler ihn vermieden haben. Und welche ist diese?

„Der höchste Ausdruck der Leidenschaft ist allemal eine gewaltsame Bewegung der körperlichen Theile, er verstellt oder vermindert also die Schönheit der Gestalt, indem er die Verhältnisse derselben zerrüttet; und der Künstler will Schönheit.

„Wenn dieser Grund aber befriedigen soll, so muß also Schönheit vor Ausdruck gehen; so muß die Annehmlichkeit der Form ein höherer Endzweck der Kunst sein, als die Vorstellung der Leidenschaft. — Gerade so war es auch bei den Griechen. Das beweisen ihre Gesetze und die Uebungen ihrer Künstler. Die einen verbieten die Nachahmung häßlicher Gegenstände, und schränken auf alle Weise die Nachbildung bloß einzelner Gegenstände ein. Diese verminderten den Ausdruck der Leidenschaft, um die Schönheit der Form durch eine zu heftige Bewegung der Theile nicht zu stören; und sie verbargen diesen Ausdruck sogar, wo er der Verfassung der Person nach nothwendig gewesen wäre. Das war der eigentliche Zweck des Timanthes, da er seinen Agamemnon verhüllte, nicht die Unfähigkeit der Kunst, den höchsten Grad des Schmerzes auszudrücken.

„Aber wenn auch Schönheit nicht durch den Ausdruck der heftigsten Leidenschaften gestört würde, so hätte doch der Künstler

noch Ursache, ihn zu vermeiden. Der Künstler macht für das Auge nur einen einzigen Augenblick. Die Imagination allein kann diesen Augenblick vervielfältigen, indem sie sich die vorhergehenden und die nachfolgenden hinzudenkt. Aber wenn das geschehen soll, so muß es nachfolgende Augenblicke geben; so muß das, was der Künstler von der ganzen Action zeigt, nicht das sein, was in der Succession der darunter begriffenen Veränderungen das äußerste ist. — Ferner das Werk des Künstlers ist unveränderlich und fortdauernd; also muß er auch die Gegenstände, die ganz augenblicklich sind, vermeiden; und der höchste Schmerz ist es.

„Dieses Gesetz bestätigt sich, indem es zugleich den Poeten rechtfertigt, der demselben entgegen handelt. Durch die höchste Leidenschaft wird die Schönheit verunstaltet. Aber Schönheit des Körpers ist nicht das, wodurch die Dichtkunst gefallen will; es ist Schönheit der Seele durch Handlungen ausgedrückt: hier also ist der Ausdruck ein höheres Gesetz als die Schönheit. — Leidenschaft ist nur augenblicklich. — Aber die Poesie braucht nicht bloß einen Augenblick zu schildern, sondern ganze Successionen; bei ihr dauert also das Bild nicht länger, als bis der Dichter ein neues darauf folgen läßt, und das kann mit eben der Geschwindigkeit geschehen, mit der die Natur diese Zustände selbst auf einander folgen läßt.

„‚Aber wie im Dramatischen, wo für Auge und Einbildungskraft zugleich gemalt wird? und doch hat Sophokles sich des Vorrechts der übrigen Dichter in diesem Stücke bedient.‘

„Ganz gewiß liegt der Grund in dem Unterschiede des sich bewegenden Gemäldes auf der Scene, und des stillstehenden auf der Leinwand: — — —

„Philoktets Schmerz ist nicht eine Krankheit, sondern eine Wunde. Darüber hat die Imagination schon mehr Gewalt, es sich lebhaft vorzustellen.

„Es ist nicht bloß Schmerz, sondern Verlassung, Hilflosigkeit, Einsamkeit, lauter Leiden der Seele, die aber alsdann nur recht empfindlich werden, wenn das körperliche Leiden die Bedürfnisse des Trostes und des Beistandes vergrößert. — Es ist wahr, der Dichter erreicht seine Absicht in dem körperlichen Schmerze am wenigsten, wenn es bloß seine Absicht ist, in uns ähnliche Empfindungen hervorzubringen. Aber sein Zweck ist der gar nicht. Er

will Hochachtung und Liebe für seinen Helden einflößen; und was kann das mehr, als alle Zeichen des äußersten Schmerzes, und doch keine einzige Bewegung, keine Begierde, keine Handlung sehen, diesen Schmerz durch unanständige Mittel wegzuschaffen? wie kann man anders die Größe der Kraft zeigen, als wenn man zuerst die Größe des Widerstandes zeigt, den man durch diese Kraft überwinden läßt?

„Endlich, der Künstler erregt seine Bewegungen in dem Gemüthe der Zuschauer nur immer unmittelbar; die Situation des Helden selbst ist das einzige, was sie hervorbringt; sie sind also nur einfach wie diese. Der Dichter kann auch eine Art von abgeleiteten Bewegungen erregen; er kann die ersten Zuschauer von den Handlungen und Begebenheiten seiner Helden selbst wählen; diese durch ihre besondere Verfassung auf so mannichfaltige Art durch die Leiden des erstern rühren lassen; in ihrer Seele das allgemeine sympathetische Gefühl des Schmerzes auf so vielfache Art modificiren, daß bei dem letzten Zuschauer, für den endlich das ganze Werk bestimmt ist, durch die Vermischung, ganz andere Empfindungen entstehen, als die durch die bloßen Zeichen des Leidens erregt werden können.

„Ist also ein Grund, warum der Künstler seinen Laokoon nicht schreien ließ, kein Grund, warum nicht der Dichter ihn auch hätte können seufzen lassen: so wird, wenn das eine ja die Copie des andern sein soll, das am ersten die Nachahmung sein, wo die Aenderungen des Originals am begreiflichsten und nothwendigsten sind. Virgil hätte ohne Noth geändert, wenn er den Künstler nachgeahmt hätte. Das Schöne für den Anblick ist auch schön für die Imagination. Aber der Künstler änderte aus Ueberlegung und aus Bedürfniß der Kunst. Beim Virgil windet sich die Schlange zweimal um Brust und Hals; auf der Statue windet sie sich um die Schenkel. Das letztere wäre für den Dichter ein eben so schönes Bild gewesen; aber für den Künstler war das erste schlecht, weil Brust und Hals offen, unversteckt sein mußten, wenn nicht ein großer Theil des Ausdrucks verloren gehen sollte.

„Wenn also der Dichter und der Maler in der Bearbeitung einerlei Gegenstandes oft von einander abweichen müssen, so ist es abgeschmackt, vorauszusetzen, daß sie sich einander nothwendig

nachgeahmt haben müssen, und sie nach dieser Voraussetzung zu erklären. — ‚Aber es herrscht doch zwischen den Gegenständen der Dichter und Maler eine so handgreifliche Aehnlichkeit. Und woher diese, als weil die Maler ihre Sujets aus den Werken der Dichter nehmen?‘ — Ihre Sujets allerdings, aber nicht das Muster ihrer Bearbeitung. Wenn sie Begebenheiten malen wollten, so mußten die Begebenheiten irgendwo aufbehalten worden sein; und von den ältesten, den Götter- und Heldengeschichten, waren nur die Dichter die Bewahrer. Also zusammentreffen mußten sie nothwendig, so oft sie beide einerlei Stoff vor sich hatten; aber in der Art der Behandlung, in dem Gebrauch dieser Materialien mußten sie eben so verschieden sein, als sie in der Wahl derselben gleichförmig waren.

„Dichter und Maler haben beide Götter und Göttinnen vorzustellen. Aber bei den letztern ist das erste Augenmerk, sie überhaupt kenntlich zu machen; bei den ersten nur ihre gegenwärtige Handlung zu zeigen. Bei den letzten ist es nothwendig, den allgemeinen Charakter, wodurch der Gott zu dem Gott wird, allenthalben auch in ihren besondersten Handlungen und Begebenheiten beizubehalten; bei den ersten wird der Charakter schon durch das bloße Werk und die Idee, die dies rege macht, erhalten. Der Dichter hat volle Freiheit, das Wesen, das einmal in unserer Imagination bestimmt ist, in noch so abwechselnde Veränderungen zu setzen. Sobald wir einmal wissen, wer die Person ist, so dauert ihre Identität der Person in unsrer Idee fort, der gegenwärtige Zustand mag von einem alten schon vorher uns bekannten Zustande noch so sehr unterschieden sein. Aber eine Unbekannte muß man uns nicht in einer andern Situation, unter andern Umständen zeigen, als in der wir sie schon zum Voraus erwarten, oder wir verkennen sie gänzlich. Venus kann beim Dichter zürnen, denn wir verlieren doch die schöne, gefällige, liebkosende Venus nicht aus den Augen, die nur für eine Zeitlang diese ihr fremde Gestalt angenommen hat. Bei dem Künstler wäre sie nicht Venus mehr.

„Also, wo es vornehmlich darauf ankam, gewisse Personen und Wesen kenntlich zu machen, da mußte oft der Künstler von seinem höchsten Gesetz Ausnahmen machen, und das Charakteristische dem Schönen vorziehen. Die Religion machte eine solche Nothwendig-

keit. — Also ist es kein Einwurf gegen dieses Gesetz, wenn bei Werken, die für Tempel gemacht waren, dasselbe nicht beobachtet ist. Um zu beständigen sichern Begriffen von den alten Kunstwerken zu gelangen, wird man den Umfang dieses Wortes einschränken müssen. Nur wo der Künstler nichts als seine Kunst zum Zweck und zur Regel hatte; wo ihn keine äußern Ursachen einschränkten: nur die werden Beispiele und Erfahrungen für den Kenner werden können, seine Regel daraus zu abstrahiren.

„Was aber der Künstler durch beigelegte Sinnbilder erst kenntlich machen muß, das sagt der Dichter bloß durch das Wort, und hat also diese allegorischen Kennzeichen nicht nöthig. — Es ist also Fehler, wenn er das, was der Künstler aus Armuth und Noth als eine Schönheit nachahmt, wenn er seine Götter oder allegorischen Wesen wie Statuen mit ihrem ganzen Rüstzeuge aufstellt, anstatt sie wie belebte Wesen handeln zu lassen.

„Caylus ist so sehr besorgt, dem Künstler und Maler neue Sujets zu geben. Aber zuerst verlangt der Künstler nicht diesen Reichthum, und zum andern ist er ihm unbrauchbar. Er verlangt ihn nicht, weil überhaupt bei ihm die Erfindung das kleinste Verdienst ist, und noch mehr, weil er gern alte bekannte Gegenstände malt oder in Gruppen darstellt, um gleich bei dem ersten Anblicke verstanden zu werden. — Er ist ihm unbrauchbar, weil ihm Nachahmung der schönsten Gemälde des Dichters oft durch das Wesen seiner Kunst unmöglich gemacht, auch öfter durch die Absicht derselben verboten wird.

„Unmöglich gemacht wird ihm, zum Beispiel, der Unterschied zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, zwischen dem Göttlichen und Menschlichen. Der Dichter nimmt diesen Unterschied an, ohne ihn genau zu bestimmen. Er läßt es der Imagination frei, ihn sich nach der Verschiedenheit der Wirkungen so groß zu denken, als es ihr gefällt. Aber der Maler muß diesen Unterschied fixiren, ihn auf ein gewisses Maß bringen, und eben dadurch das, was in dem dichterischen Bilde groß war, entweder erniedrigen, oder ungeheuer machen.

„Das Unsichtbare ist bei dem Dichter eine bloße Idee, bei dem Künstler wird es eine Art von Mummerei. Die Wolke, die bei dem Ersten diese Unsichtbarkeit bloß andeutet, ohne die Art und

Weise derselben zu bestimmen, wird bei dem Andern eine wirkliche Hülle, die dem gerade widerspricht, was sie andeuten soll. Sind es noch dazu Götter, die unsichtbar gegenwärtig sind, so wird eine Wolke, die sie verbirgt, doppelt unschicklich, weil sie gerade da zu sein scheint, um das Dasein eines Wesens merklich zu machen, das sonst seiner Natur nach unsichtbar sein würde.

„Unmöglich gemacht wird ihm die Nachahmung aller der sich bewegenden fortgehenden Gemälde, die nicht eine einzige Situation, sondern die eine ganze Folge derselben schildern, und die das Eigenthum des Dichters sind. Malen heißt bei dem Dichter eine so lebhafte Vorstellung in der Imagination erregen, daß man die Sache zu sehen glaubt. Zu diesem Bilde, das die Imagination sich machen soll, kann der Dichter nur immer einige, aber die Hauptzüge geben; er kann den Gegenstand nur durch gewisse Eigenschaften und Bestimmungen charakterisiren. Wenn er nun gerade die zu wählen weiß, die die Imagination am meisten in den Stand setzen, die übrigen hinzu zu setzen, und so zu sagen, das ganze Individuum vollständig zu machen; wenn er sie in dem Lichte zu zeigen weiß, daß er die Einbildungskraft wirklich ins Spiel bringt und rege macht, diese übrigen Bestimmungen hervor zu bringen: so hat er gethan, was er sich vorsetzte, er hat Illusionen erregt, und diese Illusionen sind seine Gemälde. Alle diese Bestimmungen, durch die er der Einbildungskraft so zu sagen nur den Weg weist, wo sie hinsehen soll, ihr gleichsam nur die Data giebt, woraus sie ihr Geschöpf zusammen zu setzen hat, können aber sowohl auf einander folgende Veränderungen, als zugleich seiende Bestimmungen sein; und die ersten sind eigentlich sein Eigenthum. Wo also der Dichter am meisten malt, d. h. die Sache durch die meisten Handlungen und Veränderungen der Einbildungskraft bezeichnet, da wird der Maler am wenigsten Stoff für sich finden. Und eine einzige Situation, die der Dichter nur mit einem Worte anzeigt, bei der er gar keine Arbeit und kein Verdienst hat, als daß er sie nennt, kann die reichste malerische Composition geben.

„Dieser Unterschied dichterischer und malerischer Schilderungen hat noch einen höheren Ursprung. Die Zeichen der Malerei sind coexistent. Also nur das Coexistirende, nur Körper kann sie

eigentlich nachahmen; und Handlungen nur, in sofern die gegenwärtige Stellung eines Körpers eine vorhergegangene Bewegung desselben, und diese Bewegung eine Handlung andeutet, durch die sie ist hervorgebracht worden. — Die Zeichen der Dichtkunst sind successiv. Also ist ihr Gegenstand eigentlich das Successive. Veränderungen, und in sofern diese gewirkt werden, Handlungen. Körper, nur in sofern die Handlungen Subjekte haben müssen, und diese Subjekte durch die Handlungen bestimmt werden. — So schildert Homer die körperlichen Gegenstände durch die Veränderungen, die mit ihnen vorgegangen sind, durch die Art ihrer Entstehung.

„‚Aber der Dichter kann doch Körper beschreiben, und Homer thut es wirklich.‘

„Beschreiben? Allerdings; denn wie wäre es sonst möglich, irgend eine Kenntniß der Körper zu haben, wenn man nicht ihre Eigenschaft mit Worten auszudrücken wüßte? Aber durch diese Beschreibung täuschen, der Imagination ein vollständiges Bild des Ganzen verschaffen; eben die Art des Eindrucks machen, als wenn man die Sache oder ihr Gemälde sähe: das kann er nicht, und das sollte doch eigentlich sein Zweck sein. Wo Täuschung erregt werden soll, muß der Eindruck der Empfindung ähnlich sein. Empfindung unterscheidet sich von allen übrigen Arten der Vorstellung durch die schnelle augenblickliche Uebersehung des Ganzen; durch die Theilheit und Untheilbarkeit der Idee, in der die Eindrücke jedes Theils enthalten und vermischt sind, ohne sich zu unterscheiden. Bei der Beschreibung der Körper mit Worten ist weder diese Geschwindigkeit noch diese Vollständigkeit möglich. Die Vorstellungen der Theile folgen einzeln auf einander: und dann ist unter allen nur immer die Vorstellung des letztern die klare; die übrigen sind verloschen oder schwach, und das Ganze wird niemals vollendet.

„Hier sind wir also bei den Grenzen der Poesie und Malerei; zwei auf einander folgende Zustände einer Sache zu gleicher Zeit zu zeigen; zwei Zeitpunkte in einem Gemälde zu vereinigen, ist ein Eingriff in die Rechte der Poesie. Theile eines Gegenstandes, die zugleich gesehen werden müssen, stückweise nach einander zuzuzählen, ist ein Eingriff in die Rechte der Malerei.

„‚Aber Homer schildert doch Körper.‘

„Zuerst giebt es an diesen Grenzen ein gewisses gemeinschaftliches Gebiet; und zwar für die Poesie noch ein weiteres.

„Der Maler darf zuweilen durch die Stellung seiner Körper den Zustand, in dem sie den Augenblick vorher gewesen sind, mit dem gegenwärtigen zugleich anzeigen. — Der Dichter kann zuweilen Körper, wenn er sie kurz charakterisiren kann, beschreiben.

„Zum Andern, wenn Homer alle seine Beschreibungen in Geschichte verwandelt, wenn er erzählt, anstatt zu beschreiben, so ist eben dieses Beispiel ein Beweis, daß er bloße Beschreibungen für unfähig gehalten hat, zu gefallen. So ist es mit dem Schild Achills. Erstlich anstatt es uns selbst zu beschreiben, erzählt er uns die Handlungen, durch die es zusammengesetzt worden ist. Zum Andern, jedes Gemälde auf dem Schilde selbst verwandelt er in eine Geschichte; er erzählt nicht bloß, was der Künstler aufs Schild gemacht hat, sondern die ganze Handlung, aus der jener einen einzigen Augenblick geschildert hatte. So haben wir zugleich den Vortheil, daß viele Gemälde des Achillischen Schildes sich in ein einziges zusammen ziehen, und daß wir nicht mehr so ängstlich nach Raum zu so vielen Bildern suchen dürfen. Das Gegenwärtige und Zukünftige, was der Künstler nur mußte errathen lassen, das beschrieb Homer. Aber deswegen durfte es nicht ein neues Gemälde auf dem Schilde sein.

„Unter allen körperlichen Gegenständen ist körperliche Schönheit das, was am meisten des augenblicklichen unmittelbaren Anschauens bedarf, was am nothwendigsten mit einem einzigen Blicke gefaßt werden muß, wenn es Illusion erregen soll; also ist es gerade das, was der Dichter am wenigsten schildern muß. — Der Dichter kann nichts als (so wie Ariost bei seiner Alcina) abstracte Begriffe von gewissen Theilen der Schönheit geben, die für die Imagination viel zu vage, viel zu unbestimmt und zu unvollständig sind, um die ganze Gestalt daraus herzustellen. — Aber erstlich die Schönheit ist nicht bloß eines Verhältniß der körperlichen Welt. Sie ist in der moralischen eine Kraft, die wirkt. Diese Wirkung zeige der Dichter, und aus der Größe der Wirkung lasse er uns auf die Größe der Kraft schließen. — Zweitens, die Schönheit ist nicht bloß in der Lage der Theile, sondern auch in ihrer Be-

wegung. Diese Schönheit ist Reiz, und der ist der Gegenstand des Dichters.

„Aber gerade hier, wo die Schwäche der Poesie ist, da ist die Stärke der Kunst; und sie würde sich ihres größten Vortheils begeben, wenn sie die Schönheit durch irgend etwas anderes, als durch sie selbst, schildern wollte.

„Also kennt Caylus diese Vortheile nicht, wenn er dem Maler, da wo er selbst Schöpfer der Schönheit sein könnte, es auflegt, nur was der Dichter aus Noth ist, ein Erzähler ihrer Thaten zu sein. — Die Homerische Scene, wo Helena verschleiert in einer Versammlung alter Männer erscheint, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, ist also kein schickliches Sujet für den Maler. Erstlich warum soll die Kunst das nur in seinen Wirkungen zeigen, was sie aus seinen eigenen Bestandtheilen zusammensetzen kann? Und zum Andern: diese Wirkung bleibt nicht mehr ein Gemälde, was sie beim Dichter war. Das was wir sehen, sind nichts als verliebte Geberden einiger Greise; und dieses ist unangenehm, ekelhaft. An die Schönheit, die sie in diese unnatürliche Verfassung bringt, und die im Stande wäre, das Unangenehme dieses Anblicks zu mildern oder vergessen zu machen, müssen wir uns bloß erinnern; — diese Erinnerung ist nur unbestimmt und schwach. Also macht gerade das den stärksten Eindruck, was bei der Geschichte das Unwichtigste, beinahe das Hinderlichste zu der Absicht ist (denn selbst der Dichter würde nicht wünschen, daß wir an die Geberden der Greise zuerst dächten, die doch das Erste und Einzige sein mußten, was der Maler ausdrücken könnte), und das, was die Hauptsache ist, wodurch sich die ganze Sache erklärt und interessant macht, das ist unsichtbar.

„Ganz anders nutzten die alten Artisten die Schilderungen Homers. — — Sie suchten zuerst nach Geschichten und Situationen, wo körperliche Schönheit eine Triebfeder oder ein wichtiger Theil der Begebenheiten gewesen war. — Hier schilderten sie die Schönheit selbst. Sie brauchten alsdann die Erzählungen Homers, nicht sie nachzuahmen; das wäre oft unmöglich und öfter noch unschicklich gewesen; sondern ihre Imagination mit der Schönheit oder der Größe des Gegenstandes zu erfüllen; die Kraft ihrer eignen Seele zur Hervorbringung der körperlichen Bilder rege zu machen; die

Gestalten der Helden oder Götter sich aus dem, was sie sagen oder thun, anschauend zu machen.

„Wenn alle körperlichen Gegenstände beim Dichter dunkler und schwächer werden, und es einen körperlichen Gegenstand giebt, dessen Eindruck geschwächt und verdunkelt werden muß, wenn er in der Vermischung mit andern angenehm werden soll: so wird dieser gerade am meisten für den Dichter und am wenigsten für den Maler sein. Ein solcher Gegenstand ist die Häßlichkeit. Bei dem Dichter kann das Ungestaltete der Form bald Mitleiden erregen, wenn es Ursache des Leidens und der Einschränkung für eine sonst vollkommene und schöne Seele wird; bald die Person lächerlich machen, wenn es mit dem Ungereimten und Widersinnigen im Charakter und Handlungen verbunden ist, und noch dazu mit der Schönheit und Vollkommenheit contrastirt, welche die Person in ihrer Idee sich selbst zuschreibt; bald Schrecken, wenn die Häßlichkeit nur gleichsam die Verkündigerin und der Vorbote von Unglück und Laster ist.

„Bei dem Maler hingegen ist der Eindruck, den das Sichtbare macht, immer so stark, daß er sich mit den Vorstellungen, die das Geistige und Unsichtbare erregt, wenn diese ungleichartig mit jenem sind, nicht vermischt. Bei ihm also bringt Häßlichkeit nur immer eine einfache Wirkung hervor, und diese Wirkung ist ein Gefühl, das mit dem Ekel verwandt ist. Der Ekel wirkt durch die Vorstellung selbst, nicht durch die Ueberredung von der Wirklichkeit des Gegenstandes. So mißfällt das Häßliche, der Gegenstand mag wirklich oder nachgeahmt sein. Also was sonst Dinge, die in der Wirklichkeit unangenehm sind, in der Nachahmung angenehm machen kann; die Ueberlegung, die uns den Betrug zeigt; und die Wißbegierde, die uns denselben als ein Mittel zur Kenntniß der Gegenstände vorstellt; beides ist bei dem Maler unkräftig, die nachgeahmte Häßlichkeit zu verschönern."

An dieser Stelle schließen eigentlich Lessings principielle Erörterungen; was nun folgt, trägt den Charakter von Bemerkungen zu Winckelmanns Geschichte der Kunst. Garve hat es vermieden, die wirklichen Fehler in den Lessing'schen Deductionen auch nur anzudeuten; in der That war das Neue daran auch das wirklich

Große und der „Laokoon“ verdient die Anerkennung, daß darin das A-B-C der modernen Aesthetik aufgestellt sei.

Der principielle Unterschied der Malerei (d. h., wie Lessing ausdrücklich erklärt, darunter die ganze bildende Kunst verstanden) und der Poesie war mit Einem Schlage aufgedeckt und dadurch das Wesen beider Kunstgattungen fest bestimmt. Die Nachahmungs- oder Darstellungsmittel der Malerei liegen im Raum, die der Poesie in der Zeit; jene bringt das zugleich seiende (Coexistente), diese das nacheinander seiende (Succesfive) zur Erscheinung. Daher ist die Aufgabe jener der Körper, und die der anderen die Handlung. Die bildende Kunst kann immer nur einen Moment darstellen, der nicht fruchtbar genug gewählt werden kann, sie muß daher das lediglich Transitorische abweisen (mit welcher Forderung Lessing das Princip auf die Spitze treibt). Die Poesie kann den Körper, welchen die bildende Kunst in seiner Ganzheit mit einem Schlage darzustellen vermag, nur andeutungsweise durch Handlungen nachahmen (vgl. die homerische Beschreibung des Schildes des Achilles); die darf mithin die Schönheit, welche sich im Bildwerke unmittelbar darstellt, nicht beschreiben, sondern muß ihre Wirkungen vorführen, d. h. den Reiz, welcher Schönheit in Bewegung ist. Sie kann bis zu einem gewissen Grade das Häßliche in den Kreis ihrer Darstellung ziehen; der bildenden Kunst ist dies jedoch nicht erlaubt, weil sie durch die Dauer, welche sie dem Häßlichen verleihen müßte, dies in Widerspruch mit der Schönheit setzen würde: es hörte auf, ein Mittel zu irgend einer Wirkung zu sein.

Die Grenze der Poesie neben der Malerei ist zugleich ihre Größe: der Dichter, der nicht wie der Bildner auf einen Moment beschränkt ist, kann das ganze Reich des Schönen andeutungsweise durch Handlungen nachahmen. Um Deutlichkeit des künstlerischen Ausdrucks zu gewinnen und Wirkungen des Dargestellten anzudeuten, welche über den Moment hinausreichen, bedient sich die Malerei als Nothbehelf des Symbols; dieses kann der Dichter vollständig entbehren, weil er handeln lassen muß.

Aus diesen Aufstellungen ergaben sich zwei sehr wichtige Folgerungen für die Poesie: 1) der Dichter darf nie die Methode der bildenden Kunst übertragen, nie beschreiben wollen; 2) der Dichter bedarf der Allegorie nicht. Damit waren zwei beliebte Gattungen

der Dichtung jener Zeit kritisch beseitigt. Was jedoch die Poesie im Einzelnen an Grenzgebiet verlieren mußte, gewann sie reichlich wieder im Ganzen und Großen, und man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß Lessing, welcher nur ganz Unerhebliches von Sculpturwerken bis auf die Abfassung seines „Laokoon" gesehen haben konnte, hier eine „Rettung" der Poesie versuchen wollte. Guhrauer wird Recht haben, wenn er sagt: „Der leidenschaftlichen Begeisterung Winckelmanns und seines Kreises für die bildende Kunst sollte im Laokoon ein Gegengewicht entgegengestellt werden, damit die Poesie nach oft einseitiger Vergleichung mit der Plastik und Malerei, zu ihrem vollen Rechte gelange." Aber auch der Ausgangspunkt der ganzen Betrachtung giebt zu Bedenken Anlaß.

Der Gegensatz, in welchen sich Lessing zu Winckelmann stellen will, ist in sich nicht ganz klar; gewiß aber, daß Lessing über diesen hinausgeschritten. Und hinausschreiten konnte. Denn Winckelmann ersparte die mühevolle und unmittelbar frische Erkenntniß der Kunst des Alterthums für seinen Nachfolger, so daß dieser, das concrete Kunstmaterial voraussetzend, ohne Weiteres an die reflectirende Untersuchung der Grundbegriffe gehen konnte.

Dagegen verdient der Gegensatz zu Winckelmann als ein in sich selbst nicht ganz klares Moment eine nähere Betrachtung. Winckelmann hatte das Schöne in seiner Schrift „Ueber die Nachahmung der Alten" als ein vierfaches aufgestellt, als das formale Naturschöne, als das idealisch Schöne in Haltung, als das Schöne der Gewandung und als viertes, die vorhergehenden Stufen ihrem Wesen nach zusammenfassendes, das Schöne des Ausdruckes. Diesem vindicirt er als Merkmale der griechischen Kunst edle Einfalt und stille Größe; unter allen Umständen ist für Winckelmann der Ausdruck an und für sich in der alten Kunst immer durch das Schöne begrenzt und darf nicht, wie das Moderne solches zuläßt oder fordert, um jeden Preis charakteristisch sein.

Man begreift zunächst nicht sogleich, wie sich Lessing in einen Gegensatz zu Winckelmann bezüglich dieses Punktes stellen konnte. In Winckelmanns Augen durfte „Laokoon", der beim Dichter schreit, bildnerisch um deswillen nur seufzend dargestellt werden, weil der Schmerz als collidirend mit Einfachheit und stiller Größe,

sonst die Schönheit würde verletzt haben; bis an diese Grenze aber darf natürlich der Ausdruck gehen, so daß für Winckelmanns Anschauung von der alten Kunst Ausdruck und Schönheit gar keine Gegensätze bilden können. Unerheblich war, wenn beim Laokoon Winckelmann verneinte, daß das Schreien vor Schmerz mit einer großen Seele bestehen könnte.

Es war für Lessing leicht, dies zu erweisen; aber aus der Poesie. Es müsse, erwies er weiter, die Vermeidung von Darstellungen des äußersten Schmerzes in der bildenden Kunst einen anderen Grund haben, nämlich das Gesetz der Schönheit. Aber Winckelmann hatte die Schönheit des Ausdruckes als Correctiv der Schmerzdarstellung gesetzt; scharf zugesehen setzt Lessing das niedere Moment der formalen Naturschönheit, also nur Eine Seite der von Winckelmann weiter gefaßten Schönheit, als das bestimmende. Aus diesem begrenzten Schönheitsbegriff ergeben sich alle Mängel der weiteren Lessing'schen Deductionen. Er übersieht das Naturschöne als Ganzes und findet das Schöne nur in der menschlichen Formenschönheit, so sehr in der Formenschönheit, daß ihm der Sinn für Farbe gar nicht aufgeht, sondern er sogar bezweifelt, ob für die Kunst als solche die Erfindung der Oelmalerei gut gewesen. Hier übersieht er die Grenzen der Plastik und der eigentlichen Malerei, welche ohne Erkenntniß der Bedeutung des Colorits gar nicht gefunden werden können: auf diesen Mangel hat schon Garve in der oben ausgezogenen Recension hingedeutet. Seine principielle Entwerthung des Häßlichen für die bildende Kunst verhindert, daß er in das Wesen der individualisirenden Charakteristik eindringe; für das Genre besitzt er daher kein Verständniß; auch die Historienmalerei verwirft er.

Aber nicht aus dem bezeichneten Grunde allein, sondern noch aus einem tiefer liegenden, aber viel bedeutsameren. Lessing kennt noch nicht die bei dem Kunstwerk und bei allem Schönen mitwirkende Kraft der Phantasie des Hörers, Lesers und Beschauers, auf welche zuerst mit vollem Scharfsinn Fr. Vischer aufmerksam gemacht hat. Diese Phantasie ergänzt die Phantasie des schaffenden Künstlers; jene arbeitet mit dieser und kann daher auch die auseinanderliegenden Stücke der beschreibenden Poesie zu einem ein-

heitlichen Bilde, zu einer Art Kunstwerk gestalten helfen. Hierdurch wird es psychologisch erklärlich, warum die Dichtkunst immer auch zu beschreiben versucht hat.

Diese Ausstellungen jedoch verschwinden durchaus vor der Größe des Werkes. Wenn dessen erster Theil auch erst 1788 eine neue vermehrte Ausgabe (deren alphabetisches Register sich, augenscheinlich später nachgeliefert, nur in wenigen Exemplaren findet) durch den Bruder des Verfassers erfuhr und von diesem selbst weder fortgesetzt worden (was bis zu vielleicht drei Bänden geschehen sollte), noch auch in einer, durch die dazu vorhandene Vorrede bezeugten französischen Bearbeitung ausgegangen ist: so war die Wirkung des ebenso feinsinnigen als gelehrten, in überraschender dramatischer Lebendigkeit geschriebenen Werkes eine außerordentliche. Leider verstand ihn zunächst der Mann nicht, von dem man den vollgültigsten Urtheilsspruch hätte erwarten dürfen: Winckelmann selbst. Aber Goethe's begeisterte Worte, Garve's mit liebevoller Bedächtigkeit dem dialektischen Proceß nachgehende Recension vor Allen Herders bedeutende Besprechung, welche das erste anonym erschienene Bändchen seiner „Kritischen Wälder“ füllt, können als anerkennenswerthe Zeugnisse für das Verständniß der Zeitgenossen vom „Laokoon“ gelten. Insonderheit Herders Würdigung mit ihrem Tadel machte Eindruck auf Lessing. Manches, was Herder vermißte (z. B. eine Parallele der Poesie und Musik), hatte Lessing bereits in den Plan der Fortsetzung gezogen; das Ganze machte den Eindruck einer Rechtfertigung Winckelmanns. Anziehend ist, wenn Herder neben Zeit und Raum noch die Kraft setzt und der letzteren als specifische Kunst die Poesie zuweist, so daß der Zeit allein die Musik verbleibt.

Widerwärtig war die von Schmeicheleien überfließende Besprechung durch Klotz in den Acta litteraria; kleinlich unter end Tadlern Chr. G. von Murr mit seinen „Anmerkungen“ (Erlangen 1769). Aber die Verjüngung unserer Nationalpoesie, welche mit dem fortschreitenden Verständniß des „Laokoon“ verknüpft war, bezeugte selbst die unvergängliche Bedeutung des Werkes.

Auf die poetische Theorie und Praxis unserer Nachbarvölker wirkte der „Laokoon“ weder früh noch tief. Zwar gab Vanderbourg 1802 eine französische Bearbeitung heraus; aber noch 1859

erschien in Paris eine Preisschrift: De la poésie descriptive von Castelnau, welcher Saint-René Taillandier unter Berufung auf den zweiten Theil des „Kosmos“ von A. v. Humboldt ein einführendes Vorwort mitgab. —

Zur Würdigung des philosophischen Gehalts des „Laokoon“ vgl. man besonders das Programm von Bollmann „Ueber das Kunstprincip in Lessings Laokoon und dessen Begründung“ (Berlin 1852) und den betreffenden Abschnitt in dem Danzel-Guhrauer'schen Werke über Lessing; zur Einführung weiterer Kreise (besonders auch der Schulen) in das sprachliche und sachliche Verständniß des Buches „Lessings Laokoon, bearbeitet und erläutert von W. Cosack“ (Berlin 1869, zweite Auflage 1875) und „mit Erläuterungen versehen von J. Buschmann“ (Paderborn 1874). Die neuesten Discussionen über die Laokoongruppe (besonders seit A. Feuerbach) können Lessings Erörterungen nicht erheblich berühren.

Laokoon.

Ursprünglicher Entwurf

mit den

Anmerkungen Moses Mendelssohns und Nicolai's *).

*) Für diese Stücke ist neben Lachmanns Text die höchst verdienstliche Ausgabe in Hempels Nationalbibliothek benutzt worden, deren Anmerkungen selbstverständlich mit den meinigen bei diesen Entwürfen geradezu zusammenfallen mußten.



1.

I.



ie Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber, wie mich dünkt, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche[a] Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Criticus öfters zu ungegründeten Urtheilen verführt, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die

a) Allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei.
(Mendelssohn.)[1]

---

[1]) Eine Aenderung, welche Lessing später in der Vorrede zum ersten Theil eines „Laokoon" annimmt.

darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nachdem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last gelegt.

Und diesen ungegründeten Urtheilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigenthümlich sind, und die eine öfters nöthigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Cultur verdient; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte *b*).

II.

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste[2]), beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

b) Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntniß abgetheilt werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur, wovon er zu abstrahiren hat. Es sind also bloß negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können. (Mendelssohn.) — Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie in rationalem et empyricam abtheilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzutheilen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nöthig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen jetzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechten Landcharten hatten, als sie abtheilten. (Nicolai.)

---

2) Eine durchaus aristotelische Anschauung (vgl. „Poetik" Cap. 1); der Gedanke wird im „Laokoon" Cap. 16 weiter ausgeführt.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedener Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besonderen Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind willkürlich. *c*)

III.

Nachahmende *d*) Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren[4]. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen *e*). Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen *f*). Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

c) Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmt aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu thun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres. (Mendelssohn.)[3]

d) Natürliche. (Mendelssohn.)

e) Nein! sie drücken auch neben einander existirende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind. (Mendelssohn.)

f) Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus neben einander existirenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung besteht bloß aus Theilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch Bewegung und die Malerei Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkürlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das homerische Gleichniß[5],

---

[3]) Vgl. unten Cap. 17.

[4]) Vgl. unten Cap. 16.

[5]) Ilias 11, 548 f. 17, 657 f. Doch stehen an ersterer Stelle nicht „Hirtenknaben“, sondern „landbewohnende Männer“.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen *g*).

IV.[6]

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und folgende am begreiflichsten wird.[7]

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht. *h*)

da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. (Mendelssohn.)

g) Die Poesie kann gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganzes uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelnen Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden, so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganzes zusammenfassen soll. (Mendelssohn.)

h) Der Dichter sucht allezeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher

[6] Vgl. unten Cap. 16.

[7] Vgl. unten Cap. 3.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neueren, besonders der Thompsonschen Dichter[8]), die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für Ein Ding nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte, sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. (Iliad. E. 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König

er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilt. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist, so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen. (Mendelssohn.)

---

[8]) James Thompson oder gewöhnlicher Thomson begründete mit seinen seit 1726 einzeln, seit 1730 als Ganzes erschienenen, durch Brockes 1745 in die deutsche Literatur eingeführten „Jahreszeiten" die naturbeschreibende Poesie für das achtzehnte Jahrhundert, so daß nach ihm die ganze Richtung bezeichnet werden konnte. Der jüngere Lessing urtheilte bei Gelegenheit einer in Leipzig 1756 erschienenen deutschen Uebersetzung seiner Trauerspiele noch sehr günstig über ihn.

vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41—46). Sein Scepter ist χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον; aber wir sollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was thut also Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (Iliad. B. 101). Und so kenne ich endlich den Scepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.[9])

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles[10]). Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berührt und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte errathen lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstritter haben ihn deswegen getadelt[11]); und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

---

9) Unten Cap. 16 wird als ein solches Beispiel noch der Bogen des Pandaros aus Ilias 4, 105 f. angeführt.

10) Vgl. unten Cap. 18 und 19.

11) Vgl. unten Cap. 19.

V.[12])

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen, und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der concentrirende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewährt, und es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmt hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit *i*); aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das

i) Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen, so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. [13]) Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei. [14]) Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein [wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seiende Theile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen. Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?] [15])

(Mendelssohn.)

---

[12]) Vgl. unten Cap. 20.

[13]) Vgl. Bergk's Ausgabe Nr. 28; das folgende Stück Nr. 29 auf den Maler des Bathyllos gehört ebenfalls hierher.

[14]) In dessen „Pythische Hymnen" 1, 6 f.

[15]) Nach der Angabe des Herausgebers Lessings in der G. Hempelschen National-Bibliothek ist das Eingeklammerte im Manuscript durchstrichen.

ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben! *k*)

Bleibt aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg, ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen; in der That sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln? *l*)

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt [16]). Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit

k) Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen ausführliche Schilderungen hier nicht machen mußte, ob sie gleich auch bei ihm und andern Dichtern zu finden sind. Das Gedicht war auf die Schönheit der Helena gebaut, deswegen sollte man den Grund nicht sehen. (Bis hier im Manuscript durchstrichen.) Ich bin hier mit vielem einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kann, so schreibe ich nur was seichtes nieder. (Nicolai.)

l) Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich sein, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus malten, wie sie aus dem Meer kömmt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkost, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich.

(Mendelssohn.)

---

[16]) Ilias, 3, 154 f. Lehrreich ist es, die Darstellung desselben Gegenstandes von Asmus Carstens zu vergleichen. (Werke von W. Müller und H. Riegel I, Tafel 27.)

gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet.

VI[17]).

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegentheil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben *m*).

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die auf einander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung eben so wohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhört: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wenn er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeigt.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich.[19]) Erklärung

m) Abermals nicht allgemein. Sie kann durch den Contrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto, der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweist nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen. (Mendelssohn.)[18])

---

[17]) Vgl. unten Cap. 23.

[18]) Durch diese Bemerkung ist sehr wahrscheinlich die etwas skeptische Betrachtung Lessings unten in Cap. 24 angeregt worden.

[19]) Nach Aristoteles' Poetik, Cap. 5.

des Aristoteles. Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben *n*).

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adouciren, fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde heraus zu lassen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht *o*).

Auch das Häßliche als schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Composition viel zu lebhaft rührt, als daß es erhaben sein könnte[20].

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Theilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

n) Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdient den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien.
(Mendelssohn.)

o) Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogartschen Tanzes. Alle häßlichen Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig contrastiren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte, so kann ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung. (Mendelssohn.)

20) Vgl. unten Cap. 24.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesammt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er glaubte, es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wenn der Zuschauer nur illudirt wird.

VIII.[21])

Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters; der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano[22]) den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die

---

21) Vgl. unten Cap. 18.

22) Eigentlich il Parmigiano; unten in Cap. 18 vollständiger als Fr(ancesco) Mazzuoli (Mazzuola, c. 1503—1540) bezeichnet.

kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Theile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges durch Beiwörter, Adverbia, Participia, so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, deren öfterer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen malerischen Dichter nennt, und in welchem Verstande Thompson mehr Maler ist als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freiheit, deren sich die größten Meister bedient haben.*p*) Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt.*q*)

p) Die Malerei und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bei dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Uebertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Theilen ein Ganzes zusammen zu setzen. Die Musik ist hierin der Malerei, wie oben erinnert worden, schnurstracks entgegengesetzt. Allein sie erlaubt nicht den geringsten Eingriff in das Gebiet des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingriff nennen. (Mendelssohn.) — Auch die Harmonie ziehe ich nicht hierher! (Nicolai.)

q) Sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welcher (im Vorbeigehen) durch das Batteux'sche System nicht kann erklärt werden. (Nicolai.)[23]

[23]) Das System des Franzosen Batteux, welches derselbe in dem hier zunächst in Betracht kommenden, seit 1746 mehrfach aufgelegten, seit 1751 öfter verdeutschten und überarbeiteten Werke „Les beaux-arts réduits à un même principe", dann in dem „Principe de litterature" (seit 1747) und in seiner Bearbeitung der

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellt, daß sie die jetzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten coexistirenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Räume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte, sein Kunstgriff liegt in der Perspective. *r)*

Was ist also die Perspective des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergeht, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift. *s)*

r) Der Maler kann den Kunstgriff, daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspective brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen, die in Perspective stehen, Bewegungen machen, die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen, die auf eben demselben Grunde stehen, können immer die Haupthandlung sehen und die anderen nicht — insofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspective — z. E. auf einem antiken Basrelief —. Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas. (Nicolai.)

s) Diese ganze Betrachtung über die Perspective will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspective ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malt seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben, sie seien entfernter.

Poetiken des Aristoteles, Horaz, Vida und Brileau (1771) darstellt, ging von einer falschen Auffassung der aristotelischen „Nachahmung“ aus, welche lediglich als Nachahmung der Natur angesehen und daher ganz äußerlich auf das Hörbare und Sichtbare bezogen wurde. Vgl. Zimmermann „Geschichte der Aesthetik“ (Wien 1858), S. 205 f., Schaßler „Kritische Geschichte der Aesthetik“ (Berlin 1871), S. 315 f.

IX.[24])

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Werth der Körper in ihrer Schönheit besteht: so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne. t) Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt: so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Uebertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermuthe ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt. Zwar geht auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern gerade das Gegentheil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommener, je mehrere, je verschiedenere und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß, wenn ihn der Dichter unglücklicher Weise auch zur ersten bestimmt hat,

Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspective zieht, sie macht aber keineswegs das Wesen der Perspective aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen; diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden und müssen daher nach Maßgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer wirken. Dieses entspräche also der Perspective der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Maßgebung der Entfernung dem Dichter so nützlich sein mag als dem Maler seine Perspective, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.) — Ich auch nicht, aber ich neige stark zum negativen. (Nicolai.)

t) Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

---

[24]) Vgl. unten Cap. 2 und 4.

der schlimmere Charakter, welcher mehr Antheil an der Handlung nimmt, als dem vollkommeneren seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. u) Und das kommt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kommt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibt, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X.[26])

Die Poesie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr zieht ein Theil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein, in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

z. E. Bei dem Dichter ist Herkules

> — rabidi cum colla minantia monstri
> Angeret, et tumidos animam angustaret in artus[27]),

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschlossene Athem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man den Maler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzt, wo einschlagen muß; und Herkules ist

u) So wie im Canut[25]) Ulfo der Held ist. (Mendelssohn.)

---

[25]) Von Joh. Elias Schlegel, welches Trauerspiel zuerst in Kopenhagen 1747 in des Dichters „Theatralischen Werken" erschien.

[26]) Vgl. unten Cap. 16 f.

[27]) Statius' Theb. 4, 827 f.

unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein beim Spence[28]), Tab. XVII. 3.) *v)*

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effect haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sagen, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers thut, der nothwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahiren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahiren konnte.

XI.[29])

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind, und Milton ist seiner geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer. *w)*

v) Ich getraue mich nicht hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwer geworden, einen späteren Augenblick zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmt und windet, und die Klauen convulsivisch an sich zieht; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehen, und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist, meines Erachtens, gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt. (Mendelssohn.)

w) Gut! Aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassenen Züge hinzu zu denken und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen.

---

28) „Polymetis; or, an enquiry concerning the agreement between the works of the roman poets, and the remains of the ancient artists.“ London 1747, fol., über welches Werk oben in der Einleitung zum „Laokoon“ näher gehandelt worden ist.

29) Vgl. unten Cap. 16.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu thun findet als bei dem Milton, rührt nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzugs der Dichter selbst.[30])

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Theile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann. *x)*

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Scribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Facta, und diese Facta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Theiles den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben.[31])

Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichteten Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappirt ungemein und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn sobald wir uns erholen und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu sein anfangen, so fühlen wir das Unvermögen sie auszubilden nur gar zu deutlich, und sie fangen an unangenehm zu werden. Milton wird das erste Mal mehr frappiren, Homer aber desto öfter gelesen werden. (Mendelssohn.)

x) Der Satz läßt sich freilich nicht umkehren. Eine jede Erzählung, die dem Maler reichen Stoff darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber soviel ist richtig. Jede Begebenheit, die fruchtbaren Stoff für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet sein, wird dem Dichter weit bequemer sein, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kann. (Mendelssohn.)

———

30) Vgl. unten Cap. 20.
31) Vgl. unten Cap. 14.

Denn diese Facta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Facta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als Facta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Facta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälliger Weise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommener.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde.[32]) Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der rathschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι τε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken, so berathschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß berathschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber thun sie beides. Will er auch einen Theil trinken, einen Theil sich berathschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich rathschlagen und trinken sollen. Piccart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeigt die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Berathschlagung: und Hebe kniet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer

---

[32]) Vgl. unten Cap. 13.

Urne in ein Trinkgeschirr. Aber gerade so viel hätte Piccart thun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisiren.

Doch alles dieses bei Seite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es eben so gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ. 105—126), wo Pandarus auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt.[33]) Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Uebersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Vertheilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.*y*)

Ist dem so, so dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht com-

y) Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht, kann nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerei kann hierin keinen Vorzug vor der neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende errathen läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar. (Mendelssohn.)

[33]) Vgl. unten Cap. 15.

poniren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Componisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a—u—e; was darüber ist, ist vom Uebel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst, gieb ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Vertheilungen des Schattens, zu Contrasten, zu Verkürzungen; gieb ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst als poetischer Maler sparst, desto mehr wirst du sein Mann sein. z)

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homers gewählt. Was Homer selbst malt, ist fast immer übergangen; und er wählt bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leersten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt thut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm

z) Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Kunst in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachtheil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerei aber kann mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kann getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die, einzeln genommen, schön und bedeutend ist, so kann sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist, so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen, der das Mannichfaltige des Zechens und Berathschlagens verbindet, denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt, getanzt werden. (Mendelssohn.)

nun ausgespart hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr geräth, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, ἠερι πολλῃ oder in Nacht νυκτι verhüllen und davon führen. So Venus den Paris Iliad. γ. 381; so Neptun den Idäus Iliad. ε. 23; so Apollo den Hector υ. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen.[34] Allein diesen poetischen Ausdruck realisiren und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinen Feinden verborgen steht, ist wider die Meinung des Dichters und heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie giebt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich contrastiren. *aa*)

aa) Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kann die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen sein. Der Dichter verwandelt das metaphysische unsichtbar machen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst hingegen konnten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein bloß symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich außer der Scene, und man kann ihm gar wohl zeigen, was die spielenden Personen nicht sehen

[34]) Vgl. unten Cap. 12.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen τρις δ'ηερα τυψε βαθειαν (Iliad. v. 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles (Tabl. V. Iliad. 1) räth Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimniß nicht davon weiß und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Räthsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuerer französischer Künstler in der einzelnen Bildsäule des Achilles den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßigt, ohne Beihülfe der Figur dieser Göttin ausdrücken konnte, warum räth er nicht lieber dem Maler auch aus seiner Composition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Composition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können, wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhängende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet: sichtbare und unsichtbare[35]. Diesen Unterschied kann die

sollen; so wie etwa die Personen auf der Bühne allein sein können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden.

(Mendelssohn.)

[35]) Vgl. unten Cap. 12.

Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber nothwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden (Iliad. φ. v. 385 u. f.), so geht bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höheren Wesen, die bei dem Dichter *groß* waren, auf der Fläche des Künstlers *ungeheuer* macht.

Z. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

τον ῥ ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. ε. 303), und daß *Nestor* mehr als einmal zu verstehen giebt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen als sie. Und ein Mann, nicht *Ein* Mann, *Männer* aus dieser Zeit, waren es, die diesen Stein zu einem Grenzstein aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn *Minerva* diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg[36]. Ein Mann, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein: so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin

36) Vgl. noch in Cap. 12 die Bemerkung über den hingestreckten Ares.

übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben, und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für Homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII[37]).

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studirten den Homer ganz anders, als Caylus es unseren Malern zu thun anräth.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalt hätten, die eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35 sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ξ. v. 102) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156) darunter zu setzen. (Valerius Maximus lib. III. cap. 7.) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben, so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nicostratus (Aelian. lib. 14. 47) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb und gar nicht begreifen konnte, was denn Nico-

---

37) Vgl. unten Cap. 22.

stratus eigentlich so wunderbares darin entdeckte. „Wenn Du meine Augen hättest!“ sagte dieser. Aber Nicostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr thun als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibt die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzückt.

Und wie die alten Künstler den Homer studirt, läßt sich unter anderen aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater: ähnlich aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern, harmoniren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen (Iliad. *α*. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7):

Ἠ και κυανεησιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπεῤῥωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀθανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ὀλυμπον.

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hülfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben proponendum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'esprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indeß glaube ich, ist hier noch etwas spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen (erster Gesang 141), wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag: Ich bin ewig!
Sag und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!“

sind unstreitig eben so erhaben, als jene Zeilen des Homers, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbrauen derjenige Theil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert.

Eintheilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben *bb*).

bb) Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber (ohne den Eindruck zu schwächen) nicht alle einzelnen Züge beschreiben konnte, so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kann, durch diese schöpferischen Züge begeistert, sich das nämliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bei seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Theile des Bildes, die er nicht beschreibt, sind so vague, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen Miltonischen und Klopstockischen Malereien. Was sie nicht schildern, muß fast allezeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimmt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen, daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden, so läßt es sich auch malen.

Die Figur des Klopstock bezieht sich auf die Stelle im 5. B. Mose[38]): Ich hebe meine Hand in den Himmel und sage, ich lebe ewiglich oder so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwert wetze ꝛc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eides[39]). Klopstocks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen. Er scheint die Idee etwas giganteske zu machen. Ich breite mein Haupt durch die Himmel. Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Werth. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kann, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen

---

38) Cap. 32, 40. 41.
39) Vgl. 1 Mos. 14, 22. 23.

zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? gut! ich zergliedere nichts und sage, die Stelle ist erhaben. Vergleichen Sie mir nur nicht diese wilde und unbestimmte Idee mit der wohlgedachten und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen, jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kann sein. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel, ein Arm, der durch die Unendlichkeit geht. Sinnlicher konnte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt, Ein Wurm, ein Gott u. s. w., oder wie Pope den Stier beschreibt, der hier mit Staub und Schweiß bedeckt, mühsam Furchen zieht, und dort mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knieen läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch sein.

Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kann getanzt werden. Die Miene, die der majestätische Saltator annimmt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch sein und kann, durch das Ideal erhöht, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Klopstock muß vom Declamator nothwendig gelesen werden wie eine Sentenz, das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen als malen.

Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen: 1) sie ist unregelmäßig im Ganzen, und 2) kühn aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller großen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht gerathen kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen, so sehen wir so leicht die Nothwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Theile zusammen als ein schönes Ganzes zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredtsamkeit angewandt werden können. Es folgt hieraus, daß Völker und Zeiten, bei und in welchen die Malerei und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredtsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konnten, vermöge ihrer Religion, weder Malerei noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Vertheilung des Lichts und Schattens, u. s. w., aber die Griechen —.

Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt, und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken von Blute sein lassen, er wird das Schwert Gottes anreden[40]), kehre in die Scheide zurück! raste allda! Er wird dadurch kühn, aber

[40]) So 5 Mos. 32, 42.

unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekanntschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerei, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimmt sein muß. Mich dünkt, die neuern Dichter haben das Kühne und Unbestimmte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nämliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mittheilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Speculation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kann, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen, nur einige Züge zu berühren und alles übrige wie in einen Aether zerfließen und unkennbar werden zu lassen. — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

Einem jeden reblichen Dinge kommt eine dreifache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zweite in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allzeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjective Ideal aus.

Das objective Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht und eben deswegen in allen ihren Theilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit, oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

Des Künstlers Absicht geht bloß auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so darstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kann jedes von ihren Theilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isolirt wären. Eine einzige Linie erreicht das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; in zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr oder weniger gewunden sein. Das Ideal kommt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transscendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit und folglich ihr Ideal.

II.

Es kommt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtniß zurückkommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umrisse der Figuren und Körper, oder überhaupt körperliche Formen. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer inneren Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u. s. w.). 7) Sinnliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack.

Die Schönheit kommt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschieht, so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zuzuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zukommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas ungewöhnliches. Von der Energie unserer inneren Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können angenehm und widrig [7. sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig], aber nicht schön und häßlich sein. Mit dem Reize ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit[41]). Es giebt auch einen sinnlichen Reiz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kommt sogar dem Geschmack zu.

III.

Die Schönheit, insoweit sie transscendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Form, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigfaltigkeit, Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und Wissenschaften anwenden, und können aus einer in die andere übertragen werden.

Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen, 2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichneten Sachen sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtniß zurückkommen, als Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseiend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkürlich zugleichseiend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen), oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Geberden, oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder bloß sinnliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

Die Dichtkunst bedient sich aufeinanderfolgender Zeichen, da sie aber willkürlich und mit Gedanken verbunden sind, so kommen ihre Formen leicht in das Gedächtniß zurück, und sie verbindet alle guten Eigenschaften des Schönen. Sie kann körperliche Formen und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, deutet Handlungen, Mienen, Geberden und alle Arten von Empfindungen aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

Die Malerei hat körperliche Formen und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseiend, natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Geberden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

Die Baukunst hat nur körperliche Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseiend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinanderfolgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte

---

41) Vgl. unten Cap. 21.

Lebhaftigkeit der Empfindung unterstützen; drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen, und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Mienen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind, so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück, als Malerei und Dichtkunst, steht auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedient sich ihrer Hülfe.

Die Farbenkunst kommt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist und sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen, so unterstützen sie die Illusion der Malerei.

Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden.

(Mendelssohn.)





2.

Späterer Entwurf.

Erster Abschnitt.

I.



Laokoon; Widerlegung der Winckelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen[1]).

II.[2])

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.[3])

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide von einander abgehen.

IV.[4])

Beider Uebereinstimmung. Wahrscheinliche Vermuthung aus dieser Uebereinstimmung, daß der eine den andern vor Augen

---

1) Vgl. unten Cap. 1 und 2.
2) Ebenda Cap. 3.
3) Desgleichen Cap. 5 und 6.
4) Ebenda.

gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmt.

V.[5])

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden: 1) an der wüthenden Venus; 2) an den allegorischen Wesen.

VI.[6])

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhängende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters[7]).

VII.[8])

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade[9]).

VIII.[10])

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malt fortschreitende Handlungen und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.[11])

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus

---

5) Unten Cap. 7, 8 und 10.
6) Vgl. Cap. 11.
7) Vgl. Cap. 8.
8) Vgl. Cap. 14.
9) Vgl. Cap. 13.
10) Vgl. Cap. 15.
11) Vgl. Cap. 19.

diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malt das aus, was der Künstler intendirt hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I. [12])

Winckelmanns Geschichte der Kunst ist indeß erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urtheilt bloß aus der Kunst. Plinius scheint da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neueren Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winckelmann nicht ganz zu Schanden machen wollen, und warum.

II. [13])

Beweis aus dem εποιει und εποιησε, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius[14]).

III.

Ist er indeß nicht aus der Zeit, in welche ihn Winckelmann setzt, so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Uebrigens hat sich Winckelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV. [15])

Sein Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben und weniger Bilder geben. Commentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich[16]).

---

[12]) Vgl. Cap. 26.
[13]) Vgl. Cap. 27.
[14]) Hist. nat. I, 26.
[15]) Vgl. Cap. 16 und 17.
[16]) Nach Hempels Ausgabe ist dieser letzte Satz erst später hinzugefügt.

V.[17])

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedene Zeiten auf einem Raume vorstellt.

VI.[18])

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu Nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.[19])

Von der Häßlichkeit. Vertheidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte Recht, ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste der Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Literatur.

NB. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

VIII.

Schönheit der malerische Werth der Körper[20]). Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen besteht 1) in der Verkürzung der Zeit, 2) in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3) in der Erregung der Leidenschaften.

---

[17]) Vgl. Cap. 16 und 18.

[18]) Vgl. Cap. 20 und 22.

[19]) Vgl. Cap. 23—25.

[20]) Vgl. Cap. 19. Das Folgende ist im „Laokoon" nicht näher ausgeführt worden.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomson'schen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneint. Daher der geringere Werth der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermuthung, daß die ganze perspectivische Malerei aus der Scenenmalerei entstanden.[21])

X.[22])

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegung aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange[23]). Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Thiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen[24]). Schwierigkeit in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermuthung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt[25]). Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII.

Die erste Veranlassung war indeß der orientalische Styl. Moses Vermuthung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker

---

[21]) Vgl. Cap. 19.

[22]) Vgl. Cap. 16.

[23]) Diese Beispiele sind von Lessing im „Laokoon" nicht weiter ausgeführt.

[24]) Vgl. Cap. 16.

[25]) Näher ausgeführt in dem besonderen Abschnitt über Miltons Blindheit, vgl. unten.

eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der h. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjecte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehen sein.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappiren, aber sie attachiren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den collectiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Convention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf natürliche zu sein durch Veränderung der Dimensionen. Nothwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabenen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare[26]) Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich ver-

[26]) In der Handschrift „herbare“.

schiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführt und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.[27]

Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die neuere so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Werth der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Nothwendigkeit, alle schönen Künste einzuschränken und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neueren Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß den Fehler in Nebentheilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspective, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Theile nicht anstößig sein würde.

---

27) Vgl. hierzu unten die besondere Ausführung über Allegorie.

X.

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen und sie mit Begebenheiten unserer jetzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rath, die Thaten Alexanders zu malen[28]).

Anhang.

I.[29])

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winckelmanns Geschichte, wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax ꝛc.

II.

Von dem Borghesischen Fechter[30]).

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst in Erz zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermuthung über das Netz p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei und von den asiatischen Künstlern.

---

28) Vgl. Cap. 11 am Ende.
29) Vgl. Cap. 29.
30) Vgl. Cap. 28.



Laokoon

oder:

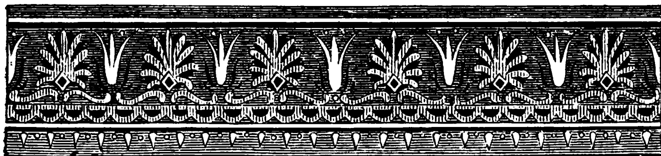
Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.

Υλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. Αϑ. κατα Π. ἠ κατα Σ. ἐνδ.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Erster Theil.

1766.



Vorrede.



Der Erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein Zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen[1]), hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein Dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

---

[1]) In dem besonders durch Leibniz gebräuchlich gewordenen Sinne von „abstrahiren". So sagt Lessing „Erziehung des Menschengeschlechts", § 16: „ungeschickt zu abgezogenen Gedanken". Das noch bei Herder, Kant, Goethe u. A. vorkommende Wort scheint hauptsächlich durch den Sprachgebrauch der Hegelschen Philosophie verdrängt worden zu sein.

Das Erste war der Liebhaber; das Zweite der Philosoph; das Dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige[2]) gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlornen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire[3]), daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie

---

[2]) Wie „Witz" entsprechend dem engl. wit s. v. a. erfinderisches, geistreiches Wesen bedeutet: so „witzig" s. v. a. geistreich.

[3]) Simonides von Keos (gest. 469 v. Chr.), ausgezeichneter Lyriker und geistvoller, vielseitiger Mensch, that obigen Ausspruch, den Plutarchus in seiner fragmentarischen Schrift „Ob die Athener berühmter waren u. s. w.", Cap. 3, erhalten hat. Er klingt nachher oft wieder; das Horazische „Ut pictura poesis" (Brief an die Pisonen, V. 361) faßt ihn in die kürzeste Formel zusammen.

den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (Υλη και τροποις μιμησεως) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten[4]) Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; Alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf[5]), die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner

---

4) s. v. a. rohesten; Goethe braucht das dem latein. Adjectiv crudus entlehnte Wort als Gegensatz von „zart".

5) Wie in „Emilia Galotti", Act 1, Sc. 4 („Ich wünschte, Conti, Ihre Kunst in andern Vorwürfen zu bewundern") s. v. a. Gegenstand, wofür Brookes dem fremden „Object" noch entsprechender „Gegenwurf" sagt.

Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten[6]) bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesners Wörterbuche[7]) schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.[8])

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte[9]) und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen[10]) über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

[6]) Alexander Gottlieb Baumgarten (geb. in Berlin 1714, gest. 1762 in Frankfurt a. O. als ord. Professor), nach dessen Vorlesungen Georg Friedrich Meier (geb. in Ammendorf bei Halle a. S. 1718, gest. 1777 in Halle als ord. Professor) durch Veröffentlichung der „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften" (Halle 1748—50, in 3 Bänden) die Aesthetik begründen half, denen Baumgartens eigene „Aesthetica" (Frankfurt a. O., 1750—58, in 2 Bänden) erst folgte.

[7]) Novus linguae et eruditionis romanae thesaurus (Leipzig 1749, 4 Theile in Folio) von Joh. Matthias Gesner (aus Nürnberg, geb. 1691, gest. 1761 als Professor in Göttingen).

[8]) Nicht aus secundären Hilfsmitteln abgeleitet sein.

[9]) S. v. a. ausgehe, aber von Lessing noch als bildlich empfunden, daher „gleichsam". An das Aussetzen beim Spiel oder Reiten ist jedoch nicht zu denken.

[10]) So im „Leben des Sophokles" *K*, Anmerkung *gg*: „eine kleine Ausschweifung" über ein Gleichniß bei Homer: ein der Sprache des achtzehnten Jahrhunderts geläufiger Ausdruck für das lat. „Excurs", jetzt weniger üblich neben dem begrifflich etwas anders gewendeten „Abschweifung".

[11]) Sonst consecutiv (vgl. unten Cap. 16), der Gegensatz zu coexistirend.



I.



Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres", sagt er *a*), „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet [1]) beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe

a) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

---

[1]) Jacobus Sadoletus (geb. 1477 in Modena, gest. als Cardinal 1547) zeichnete sich als Latinist, Dichter, Liebhaber der Philosophie, Vertheidiger des Papstthums und Sammler aus. Seine Opera quae exstant omnia erschienen zu

der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor[2]). Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein", u. s. w.

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte[3]); daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder

---

Verona 1737—78 in 4 Quartbänden; das hier erwähnte Gedicht bringt Lessing unten in Cap. 6.

[2]) Der als Maler und Philosoph gleichgeschätzte Erzieher der Kinder des L. Aemilius Paulus, welcher jenen sich von den Athenern erbat.

[3]) Veraltete, dem Lateinischen verwandte Construction.

schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter *b*), daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὠ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz anderen Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers [19]) verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut *c*); nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen *d*).

Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine

b) Brumoy Theat. des Grecs T. II, p. 89.
c) Iliad. E. v. 343. Η δε μεγα ἰαχουσα. —
d) Iliad. E. v. 859.

leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths *e*). Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.[4])

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben *f*). Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *ουδ᾽ εια κλαιειν Πριαμος*

e) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.[5])

f) Iliad. H. v. 421.

---

[4]) Der Däne Palnatoko soll nach der Mitte des 10. Jahrhunderts aus seinem Vaterlande ausgewandert sein und an der Odermündung Vineta oder Jomsburg gegründet haben. Um den Piratenstaat fest zusammenzuhalten, soll er drakonische Gesetze gegeben haben.

[5]) Das von Lessing angeführte Werk des dänischen Gelehrten Bartholinus (1616—80), der eigentlich Arzt war, trägt zugleich den Titel Antiquitatum danicarum libri tres und erschien Kopenhagen 1639 (wiederholt 1690) in 4°.

μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν, läßt er an einem andern Orte *g*) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter *h*) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so

g) Odyss. Δ. 195.
h) Chataubrun.[6]

---

[6] Der Philoktet von Jean Baptiste Vivien de Chateaubrun (1686—1775) hat bei seiner Aufführung 1755 einigen Erfolg, doch ist er durch eine Liebesgeschichte zwischen Pyrrhus und einer Tochter des Helden entstellt. Besser sind seine „Trojanerinnen".

wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe [1]): so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

---

[1]) Man hat hierbei (Eiselen in seinem Programm, Wittstock 1866) an die hübsche von Plinius (Hist. nat. XXXV, 12, 43) erhaltene Sage erinnert, nach welcher Butades (nicht Dibutades), ein korinthischer Töpfer, den von seiner Tochter gezeichneten Schattenriß ihres Geliebten in Thon nachbildete und brannte; dies älteste Relief sei bis auf Memmius in dem Nymphenheiligthum in Korinth aufbewahrt worden.

„Wer wird dich malen wollen, da dich Niemand sehen will“, sagt ein alter Epigrammatist *a*) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon Niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson[2]), ihren Pyreicus[3]) sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte *b*), lebte in der verächtlichsten

a) Antiochus (Antholog. lib. II, cap. 4). Harduin über den Plinius (lib. 35, sect. 36, p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

b) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. libr. VIII, cap. 5, p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica comment. I, p. XIII). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen! Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian [Var. Hist. lib. IV, cap. 3], welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren, und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweist noch nicht, daß er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren

2) Ein Zeitgenosse des Aristophanes, der ihn auch verspottet. Er war ein Maler nicht einmal der einfachen Wirklichkeit, sondern geradezu niedriger Gestalten (Aristoteles Poetik, Cap. 2) und sein wüstes, entbehrungsreiches Leben ließ ihn zu keiner reinen Empfindung des Schönen kommen.

3) Unbestimmten Zeitalters. Plinius XXXV, 8, 37 (an der auch von Lessing herbeigezogenen Stelle) nennt ihn, ähnlich wie Properz (III, 7, 12: Pireicus), Piraeicus, d. h. vom Piräus-Hafen stammend.

Armuth *c*). Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmuzige Werkstätten Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen *d*), des Kothmalers[4]), obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius *e*), gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi[5]); den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karicatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[6]) geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue, aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzt *f*). Der

menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen Andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

c) Aristophanes Plut. v. 602 et Acharnens. v. 854 [und 952].

d) Plinius lib. XXX, sect. 37. Edit. Hard.

e) De Pictura vet. lib. II, cap. IV, § 1.

f) Plinius lib. XXXIV, sect. 9.[7])

---

4) Die Rhyparographie bildet den Gegensatz zur Megalographie, der Malerei großen Stils. Ob mit ersterer die Rhopographie (eig. Buschmalerei) zu identificiren sei, ist zweifelhaft. Daß man bei Plinius an der in der vorhergehenden Anmerkung angeführten Stelle rhopicographas statt des erwarteten rhyparographas liest, zeugt von der Vermischung der Unterschiede.

5) Pietro Leone Ghezzi (geb. 1674 und gest. 5. März 1755 in Rom), Sohn des weniger bedeutenden Giuseppe Ghezzi und Enkel des nach Guercino's Weise malenden Sebastiano Ghezzi, malte Historien- und Heiligenbilder und radirte mit Beifall aufgenommene Karikaturen.

6) Kampfrichter in den olympischen Spielen, anfangs zwei oder sogar nur einer an der Zahl, dann gewöhnlich neun (nach Pausanias seit der 55. Olympiade), später sogar 10, 12 und 8.

7) Da „ikonisch" (welche Bezeichnung Plinius braucht) im Griechischen den Begriff der Naturtreue einschließt, so haben wir hier an wirkliche Portraitstatuen

mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen[8]), nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen[9]), und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit *g*), und

g) Man irrt sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer

---

zu denken. Solche Statuen kamen erst nach der 58. Olympiade auf und waren anfänglich aus Holz (vgl. Pausanias VI, 18, 5).

[8]) Vgl. Vischers Aesthetik III, 1, p. 675. Interessant ist die andere Auffassung des Portraits in „Emilia Galotti", Act 1, Sc. 4.

[9]) Ueber den scheinbaren Widerspruch dieses Satzes mit Lessings sonst ausgesprochenem Satze, daß der Zweck der Kunst nur die Schönheit sei, vgl. Zimmermann „Geschichte der Aesthetik", S. 188 f., Lotze „Geschichte der Aesthetik", S. 28 f. Lessing ist zu keiner principiellen Entscheidung vorgedrungen; im Wesentlichen erscheint er mit den Zeitgenossen in der oben ausgedrückten Anschauung befangen.

die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, daß alles Andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke [10]) stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchem sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben *h*) [11]).

medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II, pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

h) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und Andere gedenken, man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Bas-

---

[10]) Des Gesichtes und aller Körperbewegungen.

[11]) Hier kann Lessings Detailkenntniß etwas erweitert und sogar berichtigt, nicht aber das von ihm aufgestellte Princip umgestoßen werden, dessen Bedeutung in den folgenden Streitereien mit Klotz von diesem und Anderen ganz übersehen wurde.

Zorn setzen sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

reliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII, p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI, p. 272): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschürt. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete und vornehmlich jetzt zu richten alle Ursache hatte 2c." — Durch solche Wendungen kann man aus Allem Alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII, v. 460. 461):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (Metamorph. l. c. v. 515):

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergang in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. T. I, p. 162), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeigt, daß sie weder das Eine noch das Andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes?[12]) Sein



Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützt, hätte er Kassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bett gekehrt, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

---

[12]) Ein Zeitgenosse der großen Maler Zeuxis und Parrhasios. Das oben erwähnte Bild (am ausführlichsten ist die Notiz bei Quintilian II, 13, 13) wird mehrfach gerühmt. Das gleiche Verhüllen des Schmerzes kommt auch auf einem pompejanischen Wandgemälde vor; Schnaase hat aber, obgleich er die Natürlichkeit des

Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser *i*), in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener *k*), daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition Beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien

i) Plinius lib. XXXV, sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

k) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII, cap. 11.

Motivs anerkennt, treffend hervorgehoben, daß es sich hier um eine Richtung handle, „welche weniger in der Form, als in einer Poesie des Gedankens ihren Werth hatte“.

in Seufzen mildern: nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt[13]). Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon[14]) bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab *l*). Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben *m*). Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten

l) Antiquit. expl. T. I, p. 50.

m) Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein, und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

---

13) Von medicinischer Seite her ist bestätigt, daß Laokoon nicht schreien könne, vgl. Ph. J. W. Henke: „Die Gruppe des Laokoon" (Leipzig 1862), S. 76; weil der Bauch zu weit eingezogen sei. Dies Moment hatte bereits Goethe's naturwissenschaftlicher Blick erkannt.

14) Der überaus vielseitig gebildete Bernard de Montfaucon (13. Jan. 1655 bis 21. Dec. 1741) gehörte zu den berühmtesten und wirklich bedeutendsten Mitgliedern der ausgezeichneten Congrégation de St.-Maur. Studien und Anschauung verleihen noch heute seinem großen Werke: „L'antiquité expliquée et représentée en figures" (Paris 1719—24, 15 Bände Fol.) Werth, wenn auch die Treue der Abbildungen bisweilen sehr zu wünschen läßt.

Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen *n*).

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vorgebirge[15]) davon ertönten. Er war mehr finster als wild *o*). Der Philoktet des Pythagoras Leontinus[16]) schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie *p*).

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne

n) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

o) Plinius lib. XXXIV, sect. 19.

p) Eundem, nämlich den Myro, liest man bei dem Plinius (libr. XXXIV, sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwürs überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwürs bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν*, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

---

[15]) Die einander gegenüber liegen.

[16]) Das von Plinius erwähnte Bildwerk des Pythagoras von Rhegium, der sich in der Richtung Myrons bewegt zu haben scheint (5. Jahrh. v. Chr.), ist zuerst und gewiß richtig von Lessing auf Philoktet gedeutet worden.

nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs Erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch[1]) denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen[2]) und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie[3]), der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unablässig. Und nur dieses scheinbar Unablässige in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

---

1) Eig. vorübergehend, ist hier im ganz prägnanten Sinne zu fassen, wie es denn Lessing auch sogleich umschreibt. Denn im allgemeinen Sinne würden von diesem Standpunkt aus Schlachten- und ähnliche reiche Gruppenbilder unmöglich sein. Aber in diesem Falle (und auch bei dem von andern Aesthetikern eingewendeten Fliegen des Vogels) ist das Transitorische dies nicht schlechthin, sondern ein Nothwendiges und Charakteristisches und daher in der künstlerischen Darstellung Verwendbares. Anderer Art sind Vischers Einwendungen gegen Lessing („Aesthetik" III, 2, S. 1188 f.).

2) Aus dem Verborgenen unerwartet in Erscheinung treten, wie es denn vom Unwetter, Krieg, Seuche u. s. w. gesagt wird. Geistiger ist der Gebrauch desselben Zeitwortes im 56. Stücke der „Hamburg. Dramaturgie" von dem Hervortreten des antiken Schauspielers durch die Maske.

3) Julien Offroy de la Mettrie (1709—1751), erst Theolog, dann bald Mediciner, besonders aber materialistischer Psycholog und Lebensphilosoph, fand sein antikes Pendant in dem atomistischen Demokritos von Abdera (gest. gegen 300 v. Chr.) als dem materialistischen und lachenden Philosophen.

Unter den alten Malern scheint Timomachus[4]) Vorwürfe des äußersten Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über Alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen[5]) und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter *a*), der ihn desfalls tadelt, sagt



a) Philippus (Anthol. lib. IV, cap. 9, ep. 10):

Αἰει γαρ διψᾳς βρεφεων φονον· ἠ τις Ἰησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

[4]) Aus Byzanz, zur Zeit Julius Cäsars nach Plinius (Hist. nat. XXXV, 11, 40), aber sehr wahrscheinlich älter. Die Medea war nicht ganz vollendet worden; eine Vorstellung des Originals giebt ein pompejanisches Wandgemälde.

[5]) So finden sich in dem Anfange der Palatinischen Anthologie (IX, 135—143

daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen *b*). Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er gerast hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe [1]) die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommen-

b) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

---

ed. Dübn.) neun Epigramme auf diese Medea von Anthipilos, Philippos, Julianos dem Aegypter u. A.

[1]) In dem Sinne des jetzt gewöhnlicheren „überblicken"; von obigem Zeitwort hat sich die dem vorigen Jahrhundert geläufigere Bedeutung in dem abgeleiteten „Uebersicht" erhalten.

heit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Person zu interessiren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul[2]) zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt?[3]) Genug, daß **clamores horrendos ad sidera tollit** ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprung auf und führt sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende[4]) Unanständigkeit Demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn

---

[2]) Bei Wieland und Klopstock wird bereits das weniger Anständige des Ausdrucks „Maul" empfunden; die ältere Sprache braucht das Wort unbefangen für „Mund".

[3]) Lessing schreibt an Ebert (17. März 1770): „es würde lassen, als ob ich" u. s. w., d. h. aussehen; in der heutigen Sprache wird in Satzfügungen wie oben „stehen" vorgezogen. Bei Wieland, Goethe, Schiller, wie ihren Zeitgenossen und Vorgängern findet sich „lassen" ohne jeden Beigeschmack des Familiären.

[4]) Vorübergehend; so spricht Lessing in dem kleinen unvollendet gebliebenen

eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit; aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von Jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen[5] Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche

---

Abschnitt „Ueber den Arianismus" von einer „kleinen überhingehenden ansteckenden Krankheit". Es könnte als Verdeutschung von „transitorisch" gelten.

[5]) In Art und Kraft gleichkommenden, entsprechenden Gefühl. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezieht „gleichmäßig" auf das Verhältniß der Theile eines Ganzen, nicht aber auf das zweier oder mehrerer Ganzen zu einander.

zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie Manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1) Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische[6]) Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte[7]), würde daher weniger theatralisch

6) Mit dem Verbrennen des Holzscheites (vgl. folgende Anmerkung) empfundene (nicht etwa geheimnißvoll gewirkte) Glut.

7) Dem Meleager (Jäger des kalydonischen Ebers) hatte der Spruch der Schicksalsgöttinnen (der Moeren) eine so lange Lebensdauer zugesagt, als ein Holzscheit nicht verbrannt würde, das während seiner Geburt auf dem Herde gelegen hatte. Seine Mutter Althäa löschte und verbarg es. Da aber erschlug Meleager ihren Bruder und nun verbrannte sie das verhängnißvolle (das will „fatal" sagen) Holzscheit, in Folge dessen Meleager starb. Die tragische Sage haben Phrynichos, Sophokles und Euripides als dramatischen Vorwurf benutzt.

sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein Jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganze Jahre wirkt ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2) So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren: völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist *a*). Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man

a) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die (v. 201—205)[8]:

Ἰν' αὐτος ἠν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ᾡ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

8) V. 691—695 der Schneidewin-Nauck'schen Ausgabe. Wenngleich der Text kritisch nicht ganz gesichert ist, so ist doch die von Lessing aufgestellte Deutung von *κακογείτων* unzweifelhaft richtig. Zur Schilderung des Elends Philoktets vergleiche man auch S. 169—190 der genannten Ausgabe.

gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe[9]), der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist.

Die gemeine Winsheim'sche Uebersetzung giebt Dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnt. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich, er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore,
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ' οὑ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch

---

9) Dessen von Defoe verfaßte romantische Geschichte, abgesehen von den Originalausgaben seit 1719 und Nachbildungen bis auf das Erscheinen des „Laokoon" durch neunmal aufgelegte deutsche Uebersetzungen populär geworden war.

Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt[10]), daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem

eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubt". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß, wenn *κακογειτονα* von *τιν᾽ ἐγχωρων* getrennt werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehört, und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8⁰, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυπον*, *ἀμοιβαιον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also, man hat das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectiv *κακος* zusammengesetzt sei; und es ist aus dem Substantiv *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber Denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt, so daß die ganzen Worte *οὐδ᾽ ἐχων τιν᾽ ἐγχωρων κακογειτονα* bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογειτων* auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner übersetzt:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

---

10) „Schmeicheln" hat jetzt gewöhnlich den Dativ, den Accusativ vorwiegend nur noch in der Reflexivform („ich schmeichle mich"); auch setzen die Passivbildungen die transitive Bedeutung des Zeitworts voraus. Lessing und seine Zeitgenossen brauchen noch mit sinnlicher Lebendigkeit den Accusativ; so heißt es in der Vorrede zu Mylius' vermischten Schriften: „denjenigen im Tode zu schmeicheln, welcher" u. s. w.

Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an Nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebenso wenig Jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seine Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt [11]) mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation Alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein [12]). Nichts

---

[11]) Correcte, in unserer älteren Sprache festgehaltene Form des transitiven Zeitworts, von heutigen Schriftstellern häufig mit der intransitiven „zerschmilzt" verwechselt. Doch hat auch Herder schon activ „schmilzt zusammen".

[12]) In der That litt der pedantisch-hohe Stil der klassischen französischen Tragödie solche Dinge. So fiel noch im Jahre 1829 Shakespeare's „Othello" in A. de Vigny's Bearbeitung hauptsächlich wegen des Schnupftuchs durch.

hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter: über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrun'sche Stück la Difficulté vaincue zu benennen. *b*)

3) Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen Andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. *c*) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß Jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der

b) Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

c) The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith, Part. 1, sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.) 12)

Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können als er." [13]) — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung: mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten Denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer; nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles Mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen; wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann; daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das Alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den [14]) alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er,

---

[13]) Adam Smith (5. Januar 1723 bis 8. Juli 1790), dessen nationalökonomische Bedeutung seine anderen Verdienste vergessen machte, hatte als Professor in Glasgow philosophische Vorlesungen zu halten und obiges Werk zuerst 1759 veröffentlicht. Da er (wie Hume) das Gemeinschaftsgefühl (fellow-feeling, ein guter Ausdruck für Sympathie) als Grundlage aller Moralität setzt, so lagen ihm Betrachtungen, wie die obigen, besonders nahe.

[14]) Die Originaldrucke haben alle „den"; das folgende „seine" verlangt aber den Singular.

um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben nnd sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt.[15]) Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten[16]) oder feilen Fechter kam es zu, Alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im

---

[15]) Diese harte Verurtheilung der ciceronischen Schmerzphilosophie, welche als Salon-Stoicismus bezeichnet werden kann, zeugt eben so sehr von Lessings Scharfblick als gesundem Sinn.

[16]) Für „verurtheilten", nach einer ganz gewöhnlichen Vermengung beider Worte. „Verdammen" ist mehr ein religiös-sittlicher, „verurtheilen" mehr ein juridischer Begriff.

Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien [17], und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias [18]) seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden [19]) verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. [20]) Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4) Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem Andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon Denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen

---

17) Mit ihnen hatte sich Lessing mehr als zehn Jahre vor dem Erscheinen des „Laokoon" sehr eingehend beschäftigt, vgl. seine „Theatralische Bibliothek", zweites Stück (1754).

18) Der hier erwähnte Ktesias muß mit dem bei Plinius (XXXIV, 8, 19) als berühmter Erzbildner genannten identisch sein, da an den bekannteren Geschichtschreiber nicht gedacht werden kann; aber es kann nicht näher begründet werden, warum Lessing grade diesen Namen herausgegriffen hat.

19) Bombast (ein Wort dunkler Herkunft, das nichts mit Bombastus Paracelsus zu thun hat) geht mehr auf Farbe und Stil, Rodomontade (Großsprecherei nach Art des in Bojardo's und Ariosto's Heldengedichten vorkommenden prahlerischen Eisenfressers Rodomonte, d. h. eigentlich wohl „Bergumdreher") mehr auf den Inhalt der Rede. Das letztere Wort war schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in das Deutsche eingedrungen.

20) So Lessing noch in scheinbar latinisirender Weise statt des jetzt gewöhnlichen „die eines Menschen" u. s. w.

sich also Diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben, daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das Einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er einen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwärtet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran. *d*) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken.

Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles

d) Act. II, Sc. III. De mes déguisemens que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können *c*). Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im Geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

c) Saturnal. lib. V, cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit?[3] qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

---

[3]) Der ältere Pisander von Rhodos, der, Macrobius' Zeugniß als zuverlässig vorausgesetzt, allein hier in Betracht kommen könnte und etwa dem siebenten

Quintus Calaber[4]) läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner, Schrecken und Angst überfallen ihn, ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen, sein Gehirn leidet, er raset, er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt und die Schlangen schlüpfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts, und daß dieser Umstand dem Quintus *d*) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Lykophron[5]), wo diese Schlangen *e*) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach

d) Paralip. lib. XII, v. 398—408 et v. 439—474.

e) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheint nur eine angenommen zu haben:

Καὶ παιδοβρῶτος πορκέως νήσους διπλᾶς.

Jahrhundert v. Chr. angehören mochte, dichtete zwei Bücher Herakleia, von denen nur sehr wenige Verse erhalten sind. Da die Heldenthaten des Herakles kaum Gelegenheit zur Behandlung trojanischer Sagen boten, so dürfte eher an den jüngern Pisander, den Dichter von „heroischen Theogamien" zu denken sein: dann hat der unkritische Macrobius oder schon seine Quelle das Verhältniß umgekehrt, denn dieser zweite Pisander lebte nach Virgil unter Alexander Severus (222—235).

[4]) Quintus Smyrnäus gehört dem Ende des Alterthums an, würde mithin für die Laokoonfrage gradezu bedeutungslos sein, wenn er in den 14 Büchern seiner Posthomerica nicht ältere Quellen benutzt zu haben schiene.

[5]) Dieser dem Anfang des alexandrinischen Zeitalters, möglicher Weise noch dem dritten Jahrhundert v. Chr. angehörende Dichter konnte sehr gute und zahlreiche Quellen für die Behandlung trojanischer Sagen in seiner „Kassandra" benutzen.

ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige *f*), welcher sowohl Vater

f) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt[6]). Es stellte die Zerstörung von Troja und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid. lib. II, 199—224):

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen ebenso viel Antheil als ihre Einbildung):

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,

---

[6]) Die Figur dieses Dichters mit seinem epischen Versuch über die Einnahme Troja's ist von Petronius (der doch wohl dem Neronischen Zeitalter angehörte) durchaus erfunden, um einen ebenso eiteln als albernen Poeten zu repräsentiren. Lessings Urtheil ist daher vollständig berechtigt.

als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun

Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen ebendieselben, und Verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutraut, so ahmt er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: sanguineae jubae; Petron: liberae jubae luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit aequor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung. Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII, v. 459—461), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war Jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη στυγερον μορον — —

sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden. *g*) Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

g) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I, p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.



Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus *h*) 7) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge Alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend.

h) Donatus ad. v. 227, lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das non hat keinen Sinn.

7) Obgleich etwa der Mitte des vierten Jahrhunderts n. Chr. angehörend, konnte Donatus in seinem Virgil-Commentar (von welchem Servius Reste erhalten hat) bei seiner nicht geringen Bildung mancherlei alte Quellen benutzt haben, und die oben angegebene Fassung brauchte nicht auf individueller Anschauung zu beruhen.

Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus *h*) 7) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge Alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend.

h) Donatus ad. v. 227, lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das non hat keinen Sinn.

7) Obgleich etwa der Mitte des vierten Jahrhunderts n. Chr. angehörend, konnte Donatus in seinem Virgil-Commentar (von welchem Servius Reste erhalten hat) bei seiner nicht geringen Bildung mancherlei alte Quellen benutzt haben, und die oben angegebene Fassung brauchte nicht auf individueller Anschauung zu beruhen.

Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptheile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur[8]) gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ungeachtet an den

8) Hier wohl nicht in dem allgemeinen Sinn von Maß, Größenverhältniß, sondern in dem bestimmten technischen der Bildhauerei, in welcher es den viereckigen Rahmen mit den zur Bestimmung der Größenverhältnisse herabhängenden und durch Blei beschwerten Fäden bedeutet.

Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter Anderm aus einem Blatte des Franz Cleyn i)[9]) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler ebenso sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können[10]). Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei

i) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697, in groß Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

---

9) Ein Radirer nnd Maler, der um 1590 in Rostock geboren, dann in Kopenhagen und Rom thätig war und 1658 in London starb. Seine Blätter werden als selten geschätzt.

10) Particip, nicht Präsens; ebenso im folgenden Capitel.

Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen *k*). Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es

k) So urtheilt selbst De Piles [11]) in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy [12]) v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les Draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, qu'elle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cerémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

---

11) Roger de Piles, 1635 zu Clamecy in Nivernois geboren, 1673 in Italien, 1692 in Holland, wo er politisch verdächtigt, eingekerkert ward, gest. 1709 zu Paris, war Maler und Kunsttheoretiker. Während seiner unfreiwilligen Muße schriftstellerte er; er verfaßte Abrégé de la vie des peintres (Paris 1715), Recueil d'ouvrages sur la peinture (1755), Eléments de peinture pratique (1766) und Cours de peinture (Amsterdam 1766); außerdem die obenerwähnten Anmerkungen zu Du Fresnoy, dessen Portrait die einzige und darum sehr seltene Radirung ist, die man von ihm kennt.

12) Charles Alphonse Du Fresnoy, Maler und Dichter, geb. 1611 in Paris, 1634 in Italien, gest. 1665, dichtete lateinisch über Malerei. Das Lehrgedicht ist mehrfach übersetzt und herausgegeben worden: mit Anmerkungen von de Piles (Paris 1673, 1684, 1751, 1753), von Renou (1789) und Kératry (1821).

einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde, sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? [13]) Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

---

[13]) Lessing sieht das Schöne fast ausschließlich in der menschlichen Form, so daß ihm die Bedeutung des Naturschönen verschlossen blieb.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten *a*). Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele

a) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn.[1]) (Betrachtungen über die Malerei, S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, Tome III, p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

---

[1]) Chr. Ludw. v. Hagedorn, nicht zu verwechseln mit dem bekannteren Dichter, seinem fünf Jahr älteren Bruder, geb. 1713 wie dieser in Hamburg, Director der Kunstakademie in Dresden und dort 1780 gestorben. Sein an guten Ideen und Beobachtungen reiches Werk: „Betrachtungen über die Malerei“ (Leipzig 1762, 2 Bände) hat Lessing sichtlich mannigfach angeregt.

erhärtet sieht, bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannichfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? *b*) Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende

b) Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit

Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andern Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist

Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.

ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson[2]) sagt: „Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will." Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein

Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II, p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibt; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) liest er vivi; für errant (v. 15) oram u. s. w.

---

[2]) Jonathan Richardson, Maler und Kunsttheoretiker, geb. wahrscheinlich im Jahre 1665, gest. 1745. Außer andern Sachen schrieb er besonders den in französischer Uebersetzung verbreiteten „Traité de la peinture et de la sculpture" (Amsterdam 1728, 3 Bände), welchen Lessing benutzt hat.

mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu *c*): die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte, es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

c) De la Peinture, Tome III, p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Déscription pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das Alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas Anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuthen. In allem Uebrigen weicht Einer von dem Andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, den Dichter

nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses Zweierlei bedeuten. Entweder der Eine macht das Werk des Andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben Beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der Eine entlehnt von dem Andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.


F.R.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung [1]) gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence [2]) schrieb seinen Polymetis *a*) mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ungeachtet behaupte

a) Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley, fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als ein Mal gedruckt worden.[3])

---

[1]) Ein öfter von Lessing gebrauchtes Wort für Eifer, Wetteifer; so in der Schrift über Martial: „Der Beeiferung eines ehrlichen Mannes sehr würdig.“

[2]) Joseph Spence wurde am 25. April 1699 zu Kingsclebe in Hampshire geboren, in Winchester und Oxford seit 1722 gebildet, an letzterer Universität 1728 Professor der Poesie, 1742 der neueren Geschichte, 1742 Rector von Great Horwood, seit 1754 Canonicus in Durham und fand seinen Tod in Byfleet (Surrey) den 20. August 1768. Unter seinem Dutzend Schriften erregte der oben genannte Polymetis (zuletzt London 1774), das meiste Aufsehen; Lessing mußte ihn aus dem oben in der Einleitung angegebenen Grunde zum Gegenstande besonderer Discussion machen.

[3]) Zuerst 1768.

ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt[4]),

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke *b*). Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte *c*), auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden



b) Val. Flaccus lib. VI, v. 55. 56. Polymetis Dial. VI, p. 50.

c) Ich sage: es kann sein. Doch wollte ich Zehn gegen Eins wetten, daß es nicht ist. Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte und der Soldat das erbeutete Gold und Silber

[4]) Den Zug, daß Jupiters Abzeichen, der Blitz, schon vor den Römern von *dem Heere des Colaxes* getragen worden sei, hat Valerius Flaccus ohne Zweifel *erfunden.*

vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich

nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte (Sat. XI, v. 100—107):

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et basta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meint, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, Alles, was hoch in der Luft stehe, könne hängend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese (s. dessen Reisen, deutsche Uebers. S. 249): „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gott erzeugt und von einer Wölfin gesäugt worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführt, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der classischen römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII, p. 77.) — Fürs Erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohne eine Zeile anstatt fulgentis, *venientis gefunden*, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut

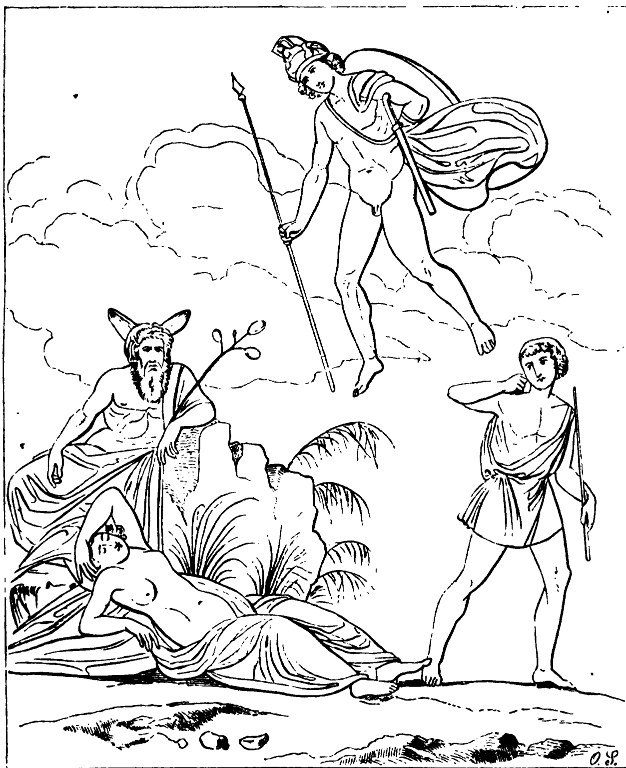
dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriff einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kommt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichen Boden zu stellen, so steht er ein wenig höher. Das ist es Alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das Geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheil weit vor und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebenso wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei Diesem sehr verstellt oder bei Jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubt sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ᾽ Οὐλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ v. 148), so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein ander Mal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin

Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt



und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der

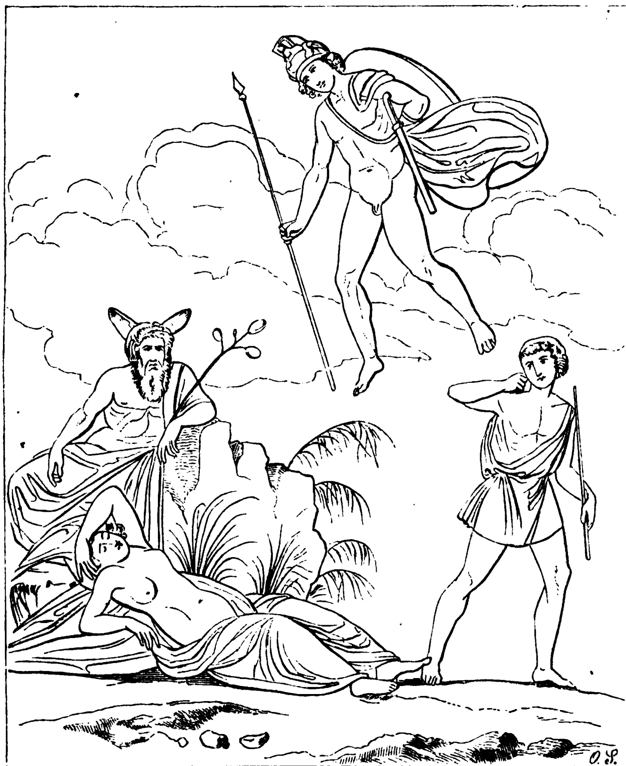
dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriff einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kommt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichen Boden zu stellen, so steht er ein wenig höher. Das ist es Alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das Geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheil weit vor und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebenso wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei Diesem sehr verstellt oder bei Jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubt sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ᾽ Οὐλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ v. 148), so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein ander Mal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin

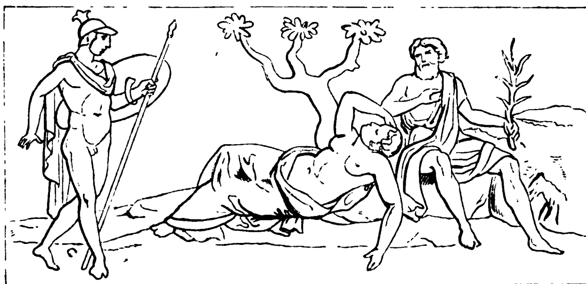
Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt



und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche *Figur einer Gottheit* von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich *unterscheiden*, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der

hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte

einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts Anders als dergleichen Zeichen[5]). Doch von diesem ein Mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebt, sondern geht. Man betrachte das Basrelief bei Montfaucon (Suppl. T. I., p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini



befindet[6]). Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führt. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copirt, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dies nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich

5) Diese Darstellung des Besuches des Mars bei Rhea Silvia, welche im Schooße des Hypnos ruht, ist einem Wandgemälde in den Thermen des Titus *entlehnt.*

6) *An der s. g. Ara* Casali im Museo Pio Clementino des Vaticans, auf der *Rückseite. Rechts vom* Beschauer der Flußgott Tiber.

personifirt[7]) und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehrt haben *d*). Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht,

mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den von Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißt. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118, lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demungeachtet: non liquet.

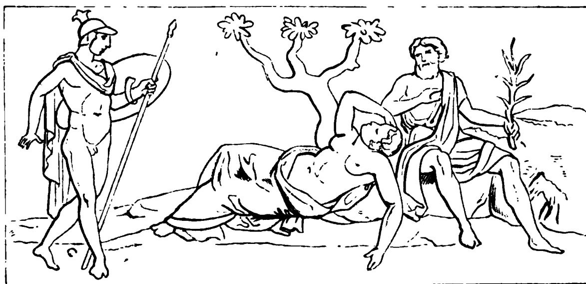
d) „Ehe ich", sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII, p. 208), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung: Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachtenden Tone erschollen sein, Jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz andres Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

---

7) Diese an das französische personnifier angelehnte Form braucht Lessing statt des sonst gewöhnlichen personificiren; daher in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet": „Personifirung eines abstrakten Begriffes." Hans Sachs braucht kurzweg „personieren".

hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte

einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts Anders als dergleichen Zeichen[5]). Doch von diesem ein Mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebt, sondern geht. Man betrachte das Basrelief bei Montfaucon (Suppl. T. I., p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini



befindet[6]). Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bebeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führt. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copirt, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dies nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich

5) Diese Darstellung des Besuches des Mars bei Rhea Silvia, welche im Schooße des Hypnos ruht, ist einem Wandgemälde in den Thermen des Titus *entlehnt.*

6) *An der s. g. Ara* Casali im Museo Pio Clementino des Vaticans, auf der *Rückseite. Rechts vom* Beschauer der Flußgott Tiber.

personifirt[7]) und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehrt haben *d*). Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht,

mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den von Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißt. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118, lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demungeachtet: non liquet.

d) „Ehe ich“, sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII, p. 208), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung: Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachtenden Tone erschollen sein, Jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz andres Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

---

7) Diese an das französische personnifier angelehnte Form braucht Lessing statt des sonst gewöhnlichen personificiren; daher in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“: „Personifirung eines abstrakten Begriffes.“ Hans Sachs braucht kurzweg „personieren“.

man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt *e*). — Erläuterungen

e) Juvenalis Satyr. VIII, v. 52—55:

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur", erzählt Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte. Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte. Und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: Ich bin der Bote der Götter; von mir kommt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beiden abkauft, so sollt ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckiger Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine

von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem goldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions[8]) nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal copirt worden sein: war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers *f*)? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulcan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet *g*)? Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführt: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen

Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt, p. 70.)[9])

f) Tibullus Eleg. 4, lib. III. Polymetis Dial. VIII, p. 84.

g) Statius lib. I. Sylv. 5, v. 8. Polymetis Dial. VIII, p. 81.

[8]) Der bei Plinius (XXXV, 10) und Cicero erwähnte, der sicyonischen Gruppe angehörige Maler vor Alexander d. Gr., von dessen berühmtern Gemälden man eine etwas handwerksmäßig gerathene Copie in der sog. Aldobrandinischen Hochzeit hat finden wollen.

[9]) In Halms Sammlung Nr. 137.

herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen *h*)? Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt; verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird *i*)? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

h) Lucretius de R. N. lib. V, v. 736—747:

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennt diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum“, sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt eben so gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen“ (come in very aptly, if applied to a procession). Treffliche Gründe! Und wie Vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden. Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstracten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheint übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führt die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; *das ist sehr abgeschmackt.*

i) *Aeneid. Lib. VIII*, v. 725. Polymetis Dial. XIV, p. 230.

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebenso wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich[10]) ist *k*).

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt *a*). Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf

k) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

a) Polymetis Dial. IX, p. 129.

---

10) „Verkleinerlich" in der Sprache des 17. Jahrhunderts dem lat. „deminutiv" entsprechend; aber auch schon im moralischen Sinne. Lessing hat sogleich weiterhin Cap. XI: „Nachahmung, die für den Dichter verkleinerlich ist"; in noch *schärferer Bedeutung* „Hamburg. Dramat." St. 53: „verkleinerliche geheime *Nachrichten*".

die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwöhnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürlichen Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid *b*). Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden [1]). Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin sehen kann *c*). Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft



b) Metamorph. lib. IV, v. 19. 20.
c) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III, p. 242.

[1]) *Der obige* Dionysoskopf ist einer antiken Lampe entlehnt, welcher die *großen Blätter als Henkel* dienten.

beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence *d*). Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen? Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte *e*). Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den

d) Polymetis Dial. VI, p. 63.

e) Polymetis *Dialogue* XX, p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden f).“

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva, statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnt nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter

f) Polymetis Dial. VII. p. 74.

vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. *g*)

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina. *h*) —

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein

g) Argonaut. Lib. II, v. 102—106.
h) Thebaid. Lib. V, v. 61—64.

will: so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete *a*), mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden *b*), so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich

a) Valerius Flaccus Lib. II, Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der letzten ohne eine Zeile, scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

b) Der sog. Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, *Suppl. aux Ant., T. I, p. 254*) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner;

gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende[1]) als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gott selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48, Edit. Pott.): *Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος ὑιος εἰναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen solle: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprungs zu sein glaubte.



[1]) Hier noch in dem alten Sinne: „Sinn habend"; daher in der „Hamburg. Dramat." St. 90: „bedeutende Namen". Die Wendung des Wortes zu dem modernen Begriff scheint nach den Zusammenstellungen im Grimm'schen Wörterbuch sich erst durch Goethe vollzogen zu haben.

Macht man keinen solchen Unterschied[2]), so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn Jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß Dieses oder Jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden *c*).

c) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV, p. 587. Edit. Kuhn). Ich hatte ebenso wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissert. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V, p. 48). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tab. 151 Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt.[3]) Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit

---

[2]) Vgl. den siebenten der „Antiquarischen Briefe".

[3]) Gorius' Publication ist nicht ganz correct; die rechts wie ein Horn gebogene *Fackel ist nur eine* grade Fackel wie die anderen und die rechte Hand der stehenden *Furie ist einfach ausgestreckt*, faßt aber nicht zu.

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonder-

ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Carniole in dem Stoßischen Cabinette eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand gefunden zu haben (Bibliothek der sch. Wiss., V. Band, S. 30). Der Herr v. Hagedorn rieth hierauf auch



den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutzen zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malerei, S. 222). Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées, p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spannheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien, p. 44), nicht dafür sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Stein eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueber-

bares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß Alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle *d*). Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt *e*), auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellt wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter

dem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfter eigensinnige Symbole der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.[4])

d) Polymetis Dial. VII, p. 81.

e) Fast. lib. VI, v. 295—98:

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienst der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbaut hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

---

[4]) Vgl. den siebenten der „Antiquarischen Briefe“ gegen Ende.

ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben *f*). Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird *g*). Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward *h*). Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens *i*). Die Jasseer[5]) rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle *k*). Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand *l*).

f) Fast. lib. III, v. 45. 46:

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehrt, so wie sie in Troja war verehrt worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

g) Lipsius de Vesta et Vestalibus, cap. 13.

h) Pausanias Corinth. cap. XXXV, p. 198. Edit. Kuhn.

i) Idem Attic., cap. XVIII, p. 41.

k) Polyb. Hist. libr. XVI, § 11. Op. T. II, p. 443. Edit. Ernest.

l) Plinius lib. XXXVI, sect. 4, p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta, cap. 3) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta ebenso oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

---

[5]) Bei der altkarischen Stadt Jassos ist es sehr zweifelhaft, ob es sich um *eine Vesta im griechisch-römischen Sinne* handelte.

Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sah *m*).

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft", sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte." *a*)

m) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12: *Την γην λεγουσιν Εστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas: aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Εστια* eben Dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme, *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10, id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirrt hat[6]). Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sah, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts Anderes dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II, v. 444.) Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeigt (Ad Tabulam Iliadis, p. 334) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

a) Polymetis Dial. VIII, p. 91.

[6]) Was sehr leicht möglich war. Codinus war ein beschränkter Kopf und *gehörte der Mitte des 15.* Jahrhunderts an, in welchem den Byzantinern die lebendige Tradition der antiken Mythologie längst verloren war.

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst: aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen: dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn:

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
Uranie — *b*)

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius [1]) in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio [2]) des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten *c*). „Es verdient angemerkt zu werden", sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen *d*). — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personifirt, so sind sie durch den

b) Statius Theb. VIII, v. 551.
c) Polym. Dial. X, p. 137.
d) Ibid., p. 134.

---

[1]) In dem nicht sehr gewöhnlichen Sinne von Maßstab.

[2]) Die Schreibung mit doppeltem r bringt das aus dem Persischen entlehnte Fremdwort mit ital. serrare, serraglia, serraglio (verschließen, Schlagbaum) zusammen, womit es aber nichts zu thun hat, denn es entspricht dem pers. serâi (Palastgebäude). Lessing verwechselt es, was fast überall geschieht, mit dem streng verwahrten *Harem*.

Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorischen Wesen, sondern bloß personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten.

Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches *e*).

e) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (Lib. I, Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
  Gestans ahenea; nec severus
  Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon[3]) sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind: denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen und das Galgengeräth in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern und einer geringeren Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial.

---

[3]) Noël Etienne Sanadon (geb. 1676, gest. 1733), ein gescheidter, dichterisch begabter Jesuit, gab den Horaz (Paris 1728) in 4° heraus.

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle *a*). Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

X', p. 145.) „Die Römer", sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in Nichts als einem dünnen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennt sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet, und in einer andern durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (Lib. I, §. 21. Lib. II, §. 3) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles Uebrigen. In der einen Stelle scheint den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkommt, und ist das Beiwort der Treue selbst und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen, um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: Ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines Jeden Blicke blosstellt.

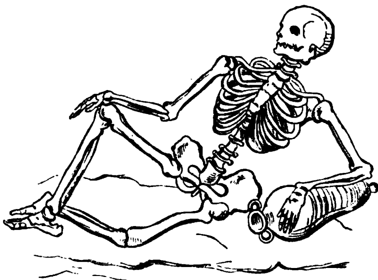
a) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 82.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, *qu'Homère ne nous ait rien* laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

au Sommeil; nous ne connaissons, pour caracteriser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8°.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisirt, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künäler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII, p. 422. Edit. Kuhn): *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας*, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich



diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschen-

Der Künster, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn

krug ruht (Spence's Polymetis Tab. XLI), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copirt. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem Anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck *b*). Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz einem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus *c*).

b) Betrachtungen über die Malerei, S. 159 u. f.
c) Ad Pisones v. 128—130.

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein *neuer Caylus nöthig* sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Ge-

dächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo Andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes [1]) hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, Allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido *d*), ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus *e*), einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellt haben.

d) Lib. XXXV, sect. 36, p. 700. Edit. Hard.

e) Richardson nennt dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes“, sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien, und von ganz

---

[1]) Protogenes, ein mit Apelles gleichzeitiger und gleichbedeutender Maler, über den Plinius an der unter *d* angeführten Stelle näher berichtet. Vergl. sonst Brunn's „Geschichte der griech. Künstler“ II, 1, p. 233—243. Worin seine eigenthümliche Größe bestanden, ist nicht mehr zu ermitteln.

XII.

Homer bearbeitete eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist Alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren

Griechenland bewundert ward; weil es aber Aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus.“ Traité de la Peinture, T. I, p. 46.) Richardson hat sich geirrt. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (Rhodi lib. I, cap. 14, p. 38): In eadem tabula sc. in qua Jalysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh., S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV, p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV, sect. 36, p. 699) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. *Jenes war der Jalysus*, und dieses der Satyr.

gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden, so geht bei dem Dichter *a*) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück, und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιϑον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τὸν ῥ' ἀνδρες προτεροι ϑεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrschein-

a) Iliad. *Φ*. v. 385.

lichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Επτα δ' επεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger *b*).

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends Alles, was bei dem Dichter die Götter

b) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmt, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οὐδεος Ιδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδναντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel, und tief bis in den Abgrund ertönt, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehört wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt *c*), müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese

c) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteigt. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν*. Iliad. *E.* v. 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. *N.* v. 20); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt aufführen (Iliad. *Σ.* v. 516—19):

— — *Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη,*
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην,
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡστε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu sehen verwöhnt wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnt, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister sowie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Colossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnt haben. (Herodot. lib. II, p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Colossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar *keiner Wirkung ist*, verspare ich auf einen andern Ort.

Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen und so davon führen; als den Paris von der Venus *d*), den Idäus vom Neptun *e*), den Hektor vom Apollo *f*). Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen[1]) Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen; *τρις δ' ηερα τυψε βαθειαν g*). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er

d) Iliad. *Γ*. v. 381.
e) Iliad. *E*. v. 23.
f) Iliad. *Υ*. v. 444.
g) Iliad. *Υ*. v. 446.

[1]) D. i. altdeutschen im allgemeineren Sinne, nicht ohne tadelnden Beigeschmack; so steht unten in dem kleinen Abschnitt über „Allegorie": „ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz". Diese Bedeutung ist dem Worte sehr wahrscheinlich *zunächst in Frankreich* gegeben worden (Gothique) und von dort nach Deutschland *gekommen*.

seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen[2]) wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt *h*). In der That aber sind des Achilles Augen hier ebenso wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das Eine und das Andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde; bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen: sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der

h) Iliad. Υ. v. 321.

---

[2]) So hat Lessings ursprünglicher Text, woraus man, wie in ähnlichen Fällen, „Einen" mit folgender Negation gemacht hat. Aber mit Unrecht. Denn das Bewußtsein, daß „kein" (wie im Mittelhochdeutschen) sowohl „irgend ein" als auch in unserm modernen Sinne „kein" bedeute, ist bis in die Sprache des 16. Jahrhunderts durchaus lebendig; das 17te zeigt ein Schwanken; im 18ten spricht sich Gottsched entschieden gegen die Hinzufügung noch einer Negation bei „kein" aus: aber Lessing (nach R. Hildebrand in Grimms Wörterbuch) „scheint es sogar geflissentlich der Schulregel zum Trotz aufrecht halten zu wollen".

Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden i); sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

i) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. *Ξ*. v. 282, wo Juno und der Schlaf *ἠερα ἑσσαμενω* sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ᾽ ἐοι, εἰ τις νοϊ θεων αἰειγενεταων
Εὑδοντ᾽ ἀθρησειε; — — —

Sie furchte [3]) sich nicht von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ἡρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν᾽ ἀνδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον.

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben: sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzt (Iliad. *E*. v. 845), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

---

[3]) Die jetzt veraltete, aber dem Altdeutschen entsprechende und bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus regelrechte Form des Präteritum von „fürchten", noch bei Lessing und seinen Zeitgenossen vorkommend.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wann wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein —, ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest *a*). Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ᾽ Οὐλυμποιο καρηνων, χωομενος κηρ,
Τοξ᾽ ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ᾽ ἀρ᾽ ὀϊστοι ἐπ᾽ ὠμων χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ὁ δ᾽ ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Εζετ᾽ ἐπειτ᾽ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο και κυνας ἀργους·
Αυταρ ἐπειτ᾽ αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht.

a) *Iliad. Α. v.* 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 70.

Nun sitzt er gegen den Schiffen über[1]) und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter. *b*) Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wann mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der

b) Iliad. *Δ*. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 30.

---

[1]) *Diese*, den Bildungsgang des ziemlich modernen „gegenüber" zeigende *Trennung von Präposition* und Adverb ist noch bei Goethe gewöhnlich.

Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

Was folgt aber hieraus? daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nicht schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen. *a*)

a) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que *plus un Poëme fournissoit* d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht, sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde

Poésie. Cette réflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent *ces grands ouvrages*, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une *balance certaine* du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs.

besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. *b*)

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäciliенstag [1]) ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den aus-

b) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin [1]) erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351), gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγορотων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

[1]) XV, 1. 2. „Phantasie“ gewinnt bei den Alten erst spät die dem modernen Begriffe verwandte Bedeutung.

[1]) Mit dem besonderen Titel: „Das Alexanderfest oder die Macht der Musik“ *(1687), durch* Händels Composition (1725) unsterblich gemacht.

geführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte *a*). Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Ob schon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen[2]), dieser hingegen eine

a) Iliad. *Δ*. v. 105:

Αυτικ᾽ ἐσυλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ᾽ ἑλετ᾽ ἰον
Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ᾽ ὀδυναων,
Αἰψα δ᾽ ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
Ελκε δ᾽ ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια·
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ᾽ ιαχεν, ἀλτο δ᾽ ὀϊστος
Οξυβελης, καθ᾽ ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

[2]) Lessing hat diese moderne Orthographie nicht, sondern entsprechend der *Etymologie und dem alten* Gebrauch „eräugnen" („ereugnen") d. h. sichtbar in *die Augen treten.*

sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes[1]) Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer

[1]) In der ursprünglichen Bedeutung „zukommend", d. i. passend, angemessen.

folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In sofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig *malen, als er will.* Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie

sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probirstein des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, Alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte. *a*)

Ἡβη δ᾽ ἀμφ᾽ ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκε᾽ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·

a) Iliad. *E.* v. 722—31.

Πλημναι δ᾽ ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Εντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ᾽ ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ᾽ ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ᾽ ἐβαλε, χρυσεια. — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein Anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen. *b*)

— — — *Μαλακον δ᾽ ἐνδυνε χιτωνα,*
Καλον, νηγατεον, περι δ᾽ αὐ μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ᾽ ὑπο λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ᾽ ἀρ᾽ ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung[2]) daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns

b) Iliad. *B*. v. 43—47.

[2]) Wappenkönig, Wappenherold, dem die Untersuchung der ritterlichen Wappen *bei Turnieren oblag*, was sich in dem Hofstaat späterer Zeiten fortgesetzt hat.

die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιστος καμε τευχων·
Ηφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν. c)

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (*Ζευς Κρονιων*), ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*Διακτορῳ Αργειφοντῃ*) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πελοπι πληξιππῳ*) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμην λαων*) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολυαρνι Θυεστῃ*) der

c) Iliad. *B.* v. 101—108.

Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen ertheilt und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so Vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennt ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen *d*).

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ούποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμης φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser von Einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

d) *Iliad. Α.* v. 234—239.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polirt sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können. *e*)

— — — Τοξον ἐΰξοον, ἰξαλου αἰγος
Αγριου, ὁν ῥα ποτ᾽ αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ᾽ εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden Jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im

e) Iliad. Δ. v. 105—111.

Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und Gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen, und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch

so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann *a*).

Dort ragt das hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Haide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar

a) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetischen Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde *b*)“? Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum [1]) wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorsätzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn

b) Breitingers Kritische Dichtkunst, Th. II, S. 807.

1) Jan van Huysum (geb. 1682, gest. 1749 zu Amsterdam), der anmuthigste Blumenmaler der Holländer im 18. Jahrhundert, von welchem sich vortreffliche Stücke in den Galerien von Dresden, Berlin, Braunschweig, Wien u.s.w. finden.

man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kommt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht: können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter [1]) (denn da wo er dogmatisirt, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

---

[1]) Dogmatische Dichter d. h. didaktische, entsprechend der ursprünglichen allgemeinen Bedeutung des Wortes, der zufolge Quintilian (II, 15, 26) einen Theil der platonischen Dialoge dogmatische d. i. Lehrdialoge nannte. Auch Dubos braucht das Wort dogmatisch so; gewöhnlicher ist didaktisches Gedicht, dafür auch *philosophisches*, und in beschränkterem Sinne moralisches.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. *c*)

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nach dem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. *d*)

Der männliche Pope sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen *e*). Von dem Herrn von Gleist kann ich ver-

c) Georg. lib. III, v. 51 et 79.
d) De A. P. v. 16.
e) Prologue to the Satires, v. 340:

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148:

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine

sichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier, bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle[2]). Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben *f*)

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch

authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheint.

f) Poëtique Française T. II, p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

---

[2]) Im December 1756 dachte E. v. Kleist noch einfach an eine Fortsetzung des „Frühlings" im Versmaß und Geist desselben; den Anfang des „Sommers" theilt er unter dem 29. Dec. d. J. an Gleim mit. Die Umwandlung seiner Ansichten fällt sehr wahrscheinlich in die Zeit des Leipziger Aufenthalts 1757—58, wo er mit dem dort anwesenden Lessing verkehrte.

diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli[1]) den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird[2]).

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr

---

1) Vgl. oben S. 13, Anm. 22. Wahrscheinlich findet sich die von Lessing erwähnte Darstellung in des Grafen Anton Maria di Zanetti mir nicht zugänglichen Raccolta di varie stampe (Venedig 1749, Fol.), welche hauptsächlich Stiche nach Mazzuoli enthält. Desselben Zanetti Daktyliothek erwähnt Lessing in seinen „Kollektaneen“.

2) Ein bei den älteren Malern sehr gewöhnliches Verfahren. So malte der Meister von Werden (oder sonst ein niederrheinischer Maler) auf einem und demselben Bilde Joachim und Anna an der goldenen Pforte, den ersteren mit dem Engel und im Hintergrunde zugleich mit den Hirten (in der älteren Pinakothek zu München); ebenso verfährt Botticelli mit der Geschichte Moses u. s. w. Hier gilt die Einheit der Idee oder doch des Stoffes als Hauptsache.

reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht *a*). „Alle Falten", sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eignes Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?

a) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69 [3]).

[3]) Herausgegeben von J. C. Fueßli, Zürich 1762. Lessing mußte auf ihn durch Winckelmann geführt werden. Alle drei standen als Kunsttheoretiker nicht so weit von einander ab: Mengs und Winckelmann waren durch einen platonischen Zug näher verwandt, indeß Lessing durch seine entschiedenere Dialektik und aristotelische Richtung ihnen gegenüber etwas isolirt erschien.

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* b), runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον* c), ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension[4]) ihrer Beziehung dadurch

b) Iliad. *E*. v. 722.

c) *Iliad. M*. v. 269.

4) Aufhebung, Unterbrechung und dadurch Ungewißheit.

abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neueren Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten", drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde Alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier [5]) oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte". So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das

---

[5]) Die Homerübersetzung von Frau Anne Dacier, geb. Lefèvre (1651—1720), welche man mit der antiken Myro von Byzanz als Gattin eines Philologen (hier Dacier, dort Andromachos) und Homer-Interpretin verglichen hat, ist seit 1709 öfter aufgelegt worden und hat den oben bezeichneten Mangel der französischen Sprache ganz besonders hervortreten lassen. Empfunden ward er schon im Zeitalter der Renaissance, z. B. von Pierre Ronsard, der auch bis zum Komischen gewaltsame Abhülfe versuchte (wie oligochronique soviel als d'une durée courte, und Aehnliches).

Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei *d*) betrachtet wurde[6]). Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besonderen Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffs bedient, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eins nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze[7]) hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis Alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil

d) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

---

[6]) Vgl. hierzu die schöne Untersuchung von Brunn im Neuen Rhein. Museum für Philol. V, S. 340 f. Die kritische Frage über das 18. Buch der Ilias, welches die Beschreibung des Schildes enthält, ist für die ästhetische Erörterung ganz gleichgültig.

[7]) In der Originalausgabe die schlechte Form „Erzte“, welche seit Luther *und noch bei vielen* Schriftstellern des 18. Jahrhunderts (A. v. Haller, Winckelmann, *Wieland, Klopstock*) vorkommt.

nicht sagen[8]). Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das Meiste *e*). Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble

e) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (Ad. v. 625, lib. VIII. Aeneid.) Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführt, sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabile texto Clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun, sondern er mußte es versparen, bis Alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von Allem, was in der Welt vorgeht. Scheint es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

---

[8]) Ebensowenig von der ältesten Nachbildung des homerischen Schildes, dem des Herakles in dem Hesiod beigelegten Fragment. Die hierher gehörigen Stellen *des Virgil finden sich im achten Buch der Aeneide V. 424ff., 608ff.*

Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. f)

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas Anderes vorgestellt ist; der witzige[9]) Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichel-

f) Aeneid. lib. VIII, 447—454.

9) Wie oben S. 43, Anmerk. 2.

haften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußeren Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger[1]), Perrault[2]), Terrasson[3]) und Andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin[4]) und Pope[5]) darauf

---

[1]) Julius Caesar Scaliger (1484—1558), hier besonders als Verfasser der Poetices libri VII. (zuerst Genf 1561 in Fol.) zu nennen.

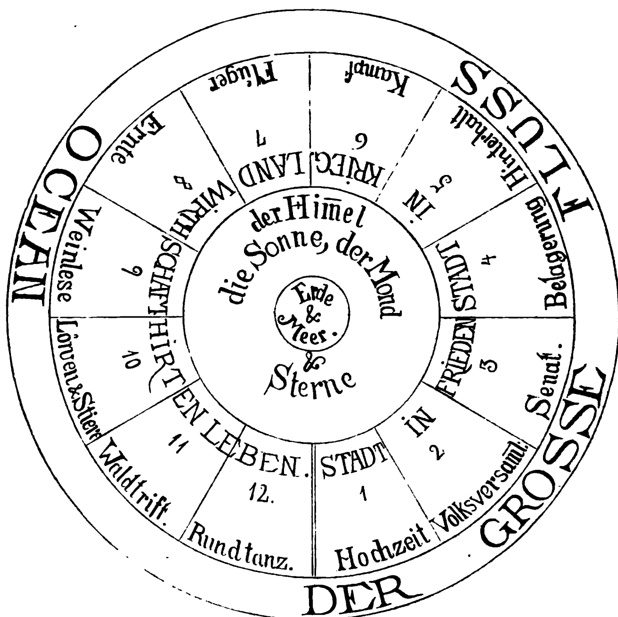
[2]) Charles Perrault (1628—1703) hat als Anwalt des Modernen mit seiner Parallèle des anciens et des modernes (zuerst Paris 1688—92, 4 Bände) die Würdigung der Alten herabgedrückt.

[3]) Jean de Terrasson (1670—1750), nicht zu verwechseln mit seinem Großneffen Antoine de Terrasson († 1782), machte seiner Zeit sich durch einen Roman „Sethos" bekannt; hierher gehört seine Dissertation critique sur l'Iliade (Paris 1715, Addition 1716).

[4]) Jean Boivin (gräcisirt Oenopion) de Villeneuve (1663—1726), verdienter Philolog, betheiligte sich an dem Principienstreit seiner Zeit besonders mit Apologie d' Homère et Bouclier d'Achille (Paris 1715).

[5]) In seiner Uebersetzung des Homer, die mit Anmerkungen zuerst London *1715—26 in 11 Quartbänden* erschien.

antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.



Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σακος παντοσε δεδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes *Schild nennt*, so würde ich lieber, um mehr Raum aus-

zusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweist *a*). Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt *b*):

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἐσαν ἀϑροοι· ἐνϑα δε νεικος
Ὠρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφϑιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσϑαι·
Αμφω δ' ἱεσϑην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσϑαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ' ἐπι ξεστοισι λιϑοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den

a) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

b) *Iliad. Σ.* v. 497—508.

bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblicks in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl Alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welcher der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt *c)* in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben sowohl in zwölf theilen können als in drei. Denn da er den Geist des

c) v. 509—540.

Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besonderen Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem *ἐν μεν ἐτευξε*, oder *ἐν δε ποιησε*, oder *ἐν δ᾽ ἐτιθει*, oder *ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυηεις* anfängt *d*). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß Alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Contrast, Perspective, die drei Einheiten; Alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben,

d) Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und geht bis zur 489sten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605 und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, *ἐν δε δυω ποιησε πολεις*, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde sein muß.

was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich Niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus[6]) noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen *e*), waren offenbar ohne alle Perspective[7]). Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr

e) Phocic. cap. XXV—XXXI.

---

[6]) Polygnotos schmückte wahrscheinlich auf Veranlassung seines Freundes Kimon eine Halle an der Westseite des Marktplatzes zu Athen, die Poikile, mit einer Darstellung der Eroberung Troja's, und eine Halle in Delphi, die Lesche, mit umfassenderen Gemälden aus dem trojanischen Sagenkreise. Gerühmt wird an seiner Kunst die gesteigerte Lebendigkeit des Ausdrucks und Größe der Charakteristik.

[7]) In ganzer wissenschaftlicher Strenge ist Lessings Behauptung durchaus richtig. Es hat zwar den Schein, daß Agatharchos, der Zeitgenosse des Aeschylos und Alkibiades, durch Decorationsmalerei auf die Perspective geführt worden sei. Aber was bis jetzt aus pompejanischen und herkulanischen Wandmalereien entdeckt worden ist (auch das Isisopfer in Herkulanum nicht ausgenommen), beweist nicht, daß das Vorbild der von Agatharchos für Aeschylos angefertigten scenischen Gemälde und die Schriften des Anaxagoras und Demokritos von irgend welcher bedeutenden Wirkung gewesen seien. Es ist vielmehr bis jetzt noch nicht nachgewiesen, daß im Norden vor den van Eyck (also erste Hälfte des 15. Jahrh.), im Süden vor deren Zeitgenossen Paolo Uccello oder Ucelli von der Perspective als malerischem Princip die Rede sein könne. Insonderheit scheint der letztgenannte Florentiner in seinem Verkehr mit dem Mathematiker Giovanni Manetti auf eine wirkliche Theorie der Perspective und deren correcte Anwendung ausgegangen zu sein. Wissenschaftliche Darstellungen derselben scheinen zuerst Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer versucht zu haben.

unvollständiger Begriff davon beigewohnt *f*). „Homer", sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspective gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspective zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspective erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthiger Weise trennt.

f) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Pope gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspective (Perspective aérienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, versteht. Wer diesen *Fehler machen* konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts *zu wissen*.

Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitsfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den späteren Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspective finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde *g*).

Doch ich entlasse mich der Mühe [8]), meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf *h*).

XX.

Ich lenke mich [1]) vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger [2]) anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche

g) Betrachtungen über die Malerei, S. 185.

h) Geschrieben im Jahre 1763.

---

[8]) Vgl. zu der Construction „Nathan" III, 9: „Entlaßt mich immer meiner Ahnenprobe."

[1]) „Sich lenken" in der Sprache der Luther'schen Bibel; für den heutigen Sprachgebrauch würde das einfache „lenken" (d. h. den Fuß oder ähnliches zu ergänzen) genügen.

[2]) *Lessing sieht* in der Vorrede seinen Laokoon mehr als „unordentliche *Collectanea zu einem Buche*" denn als ein systematisches Werk an.

Gegenstand der Malerei sind: so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende[3]) Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus[4]) war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses[5]) wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese *a*):

a) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologien, sehr wohl

---

3) Auf Einen Mittelpunkt beziehend, als eine geschlossene Einheit zusammenfassend. Das eigentlich durch „Aufzählung" leicht zu ersetzende Fremdwort „Enumeration" (welches in der Rhetorik übrigens die Bedeutung von Recapitulation hat) mag Lessing gebraucht haben, weil es sich durchaus auf die Aufzählung einzelner Theile oder Stücke bezieht. So „Enumeration" auch unten Cap. 23.

4) Von der Insel Syme, der schönste der Griechen vor Troja (Il. II, 673), daher sprichwörtlich „schöner als Nireus".

5) Byzantiner des 12. Jahrhunderts, der außer dem oben erwähnten versificirten Chronikon auch einen Liebesroman von Aristandros und Kallithea verfaßte; dieser ist jedoch nur in einem Auszuge erhalten. Die letztere Seite seiner schriftstellerischen Thätigkeit kann zeigen, warum er sich für eine Beschreibung der Helena *interessirte.*

Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουστατη,
Ευπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ὡς εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden

zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I, cap. 3, p. 5.) Sie führt nach dem Mezeriac[6] (Comment. sur les Epitres d'Ovide, T. II, p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius[7] und Cedrenus[8]) von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Maal zwischen den Augenbrauen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte[9]). Meines Theils halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von Dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbrauen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, Andern nicht (Junius de Pictura Vet., lib. III, cap. 9, p. 245). Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbrauen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen

---

6) Eigentlich Claude Gaspard Bachet de Meziriac (geb. zu Bourg-en-Bresse 1581, gest. 1638 als Mitglied der Akademie zu Paris), Archäolog und Philolog. Er lieferte die erste Ausgabe des Mathematikers Diophantos (1621); der oben citirte Commentar zu Ovid's Briefen erschien zuerst in Meziriac's Geburtsort 1621, dann in einer geschätzten, vermehrten Ausgabe von Sallengre (La Haye 1716, in 2 Bdn.).

7) Der apokryphe, nach Il. 5, 9 f. so genannte Verfasser einer Geschichte des trojanischen Krieges, deren griechische jetzt verlorene Fassung spätestens in das zweite Jahrhundert n. Chr. fällt, aber nur in einer sichtlich freien, von einem unwissenden Menschen wahrscheinlich des 4. Jahrhunderts herrührenden lateinischen Bearbeitung vorliegt.

8) Der Byzantiner Georgios Kedrenos gehört mit seiner universalhistorischen Synopse der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an.

9) *Frau Dacier hat im Geiste ihres Zeitalters unter nota gewiß ein Schönheitsfleckchen verstanden.*

soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische[10]) Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert *b*):

sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ᾽ ὁπως ἐκεινη
Τι λεληθότως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand[11]) der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlt worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn soviel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei ebendemselben Dichter lacertorum morae soviel als juncturae (Schroederus ad v. 762. Thyest.).

b) Orlando Furioso, Canto VII, St. 11—15: „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre

---

[10]) Der fünfzehnsilbige Vers, der allein nach den Wortaccenten ohne alle Rücksicht auf die Quantität aufgebaut wird, im Wesentlichen sich seit dem 11. Jahrhundert in der byzantinischen Poesie auszubilden beginnt und in die accentuirende Versform der Neugriechen hinüberleitet, wurde politischer d. h. bürgerlich-gemeiner Vers genannt, im Gegensatz zu der strengen und hohen Weise der altgriechischen Verse.

[11]) D. h. Sinn; so wird das Wort häufig noch in der Sprache des 18. Jahrhunderts gebraucht.

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte licta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ovê l'emende.

zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein[13]). Unter zwei schwarzen äußerst feinen Bogen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein gerundete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß Das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter. Bd. II, S. 228.)

---

[13]) Diese alterthümliche Form, welche vom Mittelalter her bis in das 18. Jahrhundert vorkömmt, hat Lessing auch in „helfenbeinern" (Literaturbriefe *Th. II, 31) festgehalten*; in der neueren Sprache ist sie durch das von Luther ein*geführte „Elfenbein"* ganz verdrängt worden.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums [14]): einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonderes sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce [15]), in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Auf-

---

14) Pandämonium (Miltons „Verlorenes Paradies", Buch I, V. 756), die Hauptstadt Satans und seines Hofstaats, ein wie es scheint von Milton nach Analogie von Pantheon gebildetes Wort zur Bezeichnung des Ortes aller bösen Geister. Die oben von Lessing erwähnten Worte finden sich a. a. O. V. 731 f.

15) Man vergesse nicht, daß Dolce durchaus ein Anhänger Ariosts war und als Epiker ganz in seiner Weise dichtete; man vergleiche nur seine Prime imprese *del Conte Orlando.*

heben machen *c*); ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist *d*). Er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian, zeigen *e*). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt *f*). Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

— *c*) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino:, Firenze 1735, p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

d) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

e) Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

f) *(Ibid. p. 180.)* Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, *dir chioma d'oro:* ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poetico.

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden *g*). Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführt, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

g) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. *h*).

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“: so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert *i*). Die Wendung, die er dabei nimmt, macht Alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις [16]).

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in

h) Aeneid. IV, v. 136.
i) Od. XXVIII. XXIX.

[16]) Man darf nicht vergessen, daß der Verfasser dieses an sich sehr anmuthigen Gedichtchens, in dessen dritter Verszeile auf die rhodische Kunst angespielt, also frühestens auf das dritte Jahrhundert v. Chr. hingedeutet wird, nicht mit dem wirklichen Anakreon identisch sein kann, der dem sechsten Jahrhundert v. Chr. angehört. Vielmehr verräth nicht allein die poetische Form, sondern ganz besonders auch die Anlehnung an Motive der bildenden Kunst eine spätere Zeit.

einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea[17]) anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler *k*). Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredtsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem

k) *Εικονες* §. 3, T. II, p. 461. Edit. Reitz

---

[17]) Auch das Zeitalter Lucians, das zweite Jahrhundert n. Chr., hatte Grund, seine dichterischen Schilderungen durch Anlehnung an die bildende Kunst zu stützen und zu beleben. Die von ihm beschriebene Panthea war nicht die aus Xenophons Cyropädie bekannte treue Gattin des susianischen Fürsten Abradates, sondern die schöne aus Smyrna stammende Geliebte des Lucius Verus oder Aurelius Antoninus.

sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme *a*) und schönes Haar *b*) gehabt; eben der Dichter weiß dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern *c*):

Ου νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
Τοιηδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet? [1])

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt [2]), als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia [3]) Theil vor Theil zeigt:

a) Iliad. Γ. v. 121.
b) Ibid. v. 319.
c) Ibid. v. 156–58.

[1]) Solche dichterische Darstellung dieses Themas ist denn auch wirksamer als selbst eines Asmus Carstens' Zeichnung desselben Gegenstandes (vgl. dessen Werke von W. Müller und H. Riegel I, Taf. 27).

[2]) *Vgl. die Ode* Nr. 2 in Bergks Sammlung.

[3]) *Ein Schreib-* oder Gedächtnißfehler Lessings, der Ovids Geliebte Corinna *mit der Lesbia des* Catull verwechselt.

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut', nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthunlichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερου δ' ἐσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmorenen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Ründung[4]), das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἐσω scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis[1]) malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen

---

[4]) So Lessing statt des hineinkorrigirten „Rundung“; so auch Voß, Herder und andere Schriftsteller des 18. Jahrhunderts.

[1]) Zeuxis scheint als einer der ersten (bereits um 400 v. Chr.) schöne Form und Farbe mit fast ausschließender Virtuosität, aber in Nachahmung der Natur,

gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona[2]) malte *a*).

Man vergleiche hiermit, Wundershalber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung[3]) des Gemäldes kann sich in den freien Himmel, oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein

a) Val. Maximus lib. III, cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12: περι λογων ἐξετασεως.

---

dargestellt zu haben. — Denn nach Plinius (35, 9, 36) soll er aus einer Zahl von verschiedenen nackt durchmusterten Jungfrauen fünf ausgewählt haben, um ihre Einzelschönheiten zu einem Gesammtbilde zu vereinigen.

[2]) Für die Einwohner von Kroton (weniger gut Crotona) in Unteritalien, um in dem Tempel der Hera Lakinias eine Stelle zu finden. Nach Plinius a. a. O. ging die Bestellung von den Agrigentinern aus.

[3]) Dem französischen enfoncement, wie es scheint, nachgebildete Bezeichnung des Hintergrundes, welcher Ausdruck vielleicht erst im 18. Jahrhundert entstanden ist.

gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ' ἀργεννησι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ωρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmale bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht Statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Helene couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt

dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten *b*). Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen[4]. (Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf *c*).) Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung

b) Fabricii Biblioth. Graec., Lib. II, cap. 6, p. 345.

c) Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV, sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten;

---

[4]) Vgl. Odyssee 6, 102 f.

hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Z. v. 102—106):

Οιη δ' Αρτεμις εἰσι κατ' οὐρεος ἰοχεαιρα
Η κατα Τηΰγετον περιμηκετον, ἠ Ερυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ὠκειης ἐλαφοισι·
Τη δε θ' ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas Aehnliches geschrieben haben, vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I, v. 497. 498):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII, p. 102): This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of *παιζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzt: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein, *zu wessen Verehrung* tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Ver*ehrung einer andern* Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen *d*):

Η, και κυανεῃσιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀθανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ολυμπον·

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbrauen liege, quanta pars animi *e*) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden

Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV, lib. I):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.[5]

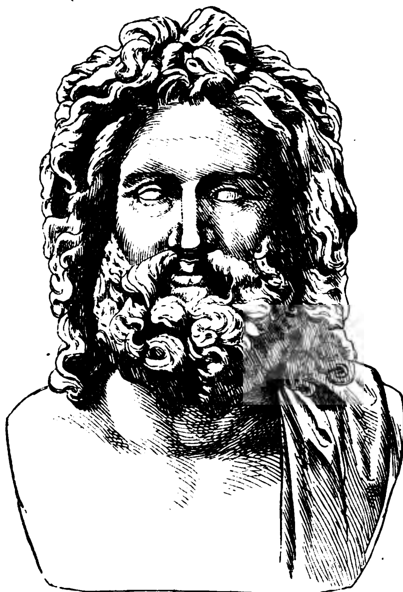
d) Iliad. *Α*. v. 528. Valerius Maximus lib. III, cap. 7.

e) Plinius lib. X, sect. 51, p. 616. Edit. Hard.

---

[5]) Es ist nicht nöthig, hier an opfernde Nymphen zu denken, sondern nur an eine aus Priesterinnen bestehende Umgebung der Göttin, welche der Künstler *als Nymphen darstellte.*

bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt[6]). Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron[7]) war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt *f*), und nach eben demselben war Pythagoras Leontinus[8]) der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat *g*). Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.



Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was

f) Plinius lib. XXXIV, sect. 19, p. 651: Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

g) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit; capillumque diligentius.

---

6) Die Haarfülle der Zeusbüste von Otricoli (im Vatican) hat daher zu dem Irrthum verführt, in ihr das Ideal des Phidias zu suchen, was aber durch den Zeustypus einer eleïschen Münze abgewiesen wird.

7) Ein den Kreis der Naturbeobachtung erweiternder Realist der alten Zeit (in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr.), daher sein Hauptwerk eine Kuh in Erz, über welche Goethe durch griechische Epigramme und Münzen von Dyrrhachium zu dem sinnigen Aufsatze „Myrons Kuh" (1812) veranlaßt wurde.

8) Ein sonst dem Myron verwandter jüngerer Zeitgenosse desselben aus Rhegium. Es ist Lessings Verdienst, in den Nachrichten über einen hinkenden *Philoktet das Werk* dieses Erzgießers wiedergefunden zu haben; antike Gemmen *in Berlin und Bonn* gewähren eine Vorstellung des verlorenen Originals.



Hogarth [9]) über den Apollo [10]) zu Belvedere anmerkt *h*). „Dieser Apollo", sagt er, „und der Antinous sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler [11]), scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönt, das völlige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer

h) Zergliederung der Schönheit. S. 47 Berl. Ausg.

---

9) Hogarth mit seiner bereits in der Einleitung erwähnten „Analysis of the beauty" (London 1753 u. ö.) wird von Lessing überschätzt. Für die Antike hatte der satirische Zeichner kein wahres Verständniß. Die am Ende des 15. Jahrhunderts unweit Capo d'Anzo aufgefundene Statue des Vatikanischen Apollo, welche sich schon durch ihr Material (cararischen Marmor) als ein in Italien entstandenes Werk d. h. als Copie erweist, ist unrichtig ergänzt worden, und demgemäß herrschte früher allgemein die Ansicht, daß Apollo den Bogen mit der linken Hand gehalten habe. Dieser Auffassung entspricht auch der beigegebene Holzschnitt. Aber eine in neuerer Zeit entdeckte verkleinerte Copie in Bronce (im Besitze des Grafen Stroganoff in St. Petersburg) erweist, daß er die Aegis gehalten habe; vielleicht um die 278 v. Chr. das heilige Delphi bedrängenden Gallier zurückzuschrecken.

10) Dieser vermeintliche Antinous im Belvedere ist ein sehr guter Hermes; am großartigsten ist unter den bis jetzt bekannten Darstellungen des Lieblings des Kaisers Hadrian die Kolossalbüste im Louvre.

11) Geb. zwischen 1594—99, gest. 1661 in Rom, von Hogarth überschätzt. Er war ein fleißiger, verständiger Maler in der Richtung seines Lehrers Albani. *Ein trunkener Noah* im Berliner Museum kann ihn ungefähr kennzeichnen.

schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grund urtheilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen *i*):

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Οδυσσευς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren

i) *Iliad.* *Γ.* v. 210. 211.


F.R.

Theilen neben einander geschildert.[1]) Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration[2]) ihrer Elemente, nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert *a*). Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall[3]) und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze[4]), das *Γελοιον* seiner lehrreichen

a) Philos. Schriften des Herrn Moses Mendelssohn. Th. II, S. 23.

---

[1]) Vgl. Ilias 2, 216 f. — Im Uebrigen hat dies Thema in seiner ganzen Ausdehnung behandelt Karl Rosenkranz: „Aesthetik des Häßlichen“ (Königsberg 1853).

[2]) Vgl. oben Cap. 21.

[3]) Im Niederdeutschen von den Augen statt grell (das zugleich auf Augen und Ohren sich bezieht); auch bei Herder.

[4]) Fratze hier nicht etwa Grimasse, häßliches Gesicht, sondern alberner, abgeschmackter Einfall, wie er von Mönchen, von dem Mittelalter kommen kann.

Märchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann[5]) fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley[6]) den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Ου φϑαρτικον*, welches Aristoteles *b*) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen[7]), mit dem Leben bezahlen müssen; und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu

b) De Poetica, cap. V.

---

5) Im Original „alsdenn".

6) William Wycherley (nicht Wicherley, 1640—1715) verband mit seiner großen *Anlage zum Lustspiel* und seinem Witz eine abstoßende Unsittlichkeit.

7) So Ilias 2, 265 f.

machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber *c*). Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡτ᾽ ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne eine Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige[8]) mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt

c) Paralipom. lib. I, v. 720—778.

---

[8]) *Jachzornig; jach* (statt des ursprünglichen *gach*) das Adverb zu *jäh* (früher *gäh*), d. i. *plötzlich, ungestüm.*

es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre *d*):

Thou, Nature, art my Goddess, tho thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen *e*):

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain:

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

d) King Lear. Act I, Sc. VI.
e) The Life and Death of Richard III. Act I, Sc. I.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter *a*) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht", sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch

a) Briefe, die neueste Literatur betreffend. Th. V, S. 102.

dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.)

Aristoteles giebt eine andere Ursache an *b*), warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τι ἑκαστον*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὁτι οὑτος ἐκεινος*, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig[1]); das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung blos, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur

b) De Poetica, cap. IV.

---

[1]) *Treue Verdeutschung* des lateinischen accidentell; die Verbindung mit dem *Dativ ist logisch correct,* aber sonst nicht sehr gebräuchlich.

zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen[2]) Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht eben sowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grade zu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann[3]); besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß dem ohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer, als in der

---

2) So viel als widerwärtig.

3) Die Caricatur ist wie in der Poesie so in der Malerei durchaus berechtigt. *Vgl. Vischers „Aesthetik“* III, 1, S. 756 f.

Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist *c*). Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären [4]).

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften“, sagt er *a*), „können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsam-

c) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq. [5])
a) Ibidem p. 103.

[4]) Vgl. den 51sten der „Antiquarischen Briefe“.
[5]) Die Anmerkung seines späteren Gegners ist beachtenswerth.

keit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmuth lieber ist, als alle freudigen Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubt. „Jene beiden", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche, oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermaal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte[1]) Nase mit vorragenden Löchern,

[1]) „Pletschen" oder „plätschen" in der Bedeutung platt drücken, hat auch *Winckelmann*.

ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher[2]) das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigeren Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach. *b*)

b) Nubes v. 170—174.

---

2) Empfindlich.

ΜΑΘ. *Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεϑη*
Ὑπ' ἀσκαλαβωτου. *ΣΤΡ.* *Τινα τροπον; κατειπε μοι.*
ΜΑΘ. *Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους*
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. *Ησϑην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.*

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield [3]) zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dieß höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens! *c*)

c) The Connoisseur, Vol I, No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest ap-

[3]) Philipp Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield (1694—1773), Staats- und Lebemann, witzig und geistvoll, berüchtigt durch seine Letters to his Son (sehr oft seit 1774 gedruckt).

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliches. Dem Longin *d*) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus *e*), das *Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον*; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen, über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — *ἐκ δε παρειων*
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken, verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!" *f*)

NE. *Ὁρω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.*
ΟΔ. *Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;*
NE. *Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.*
ΟΔ. *Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποστεγον;*
NE. *Αὐτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος*
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.

proached them, an in a deep voice chanted the nuptial rites tho the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

d) *Περι Ὑψους, τμημα ή*, p. 15. edit. T. Fabri.

e) *Scut. Hercul.* v. 266.

f) *Philoct.* v. 31—39.

ΟΔ. *Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.*
ΝΕ. *Ιου, ἰου· και ταυτα γ᾽ ἀλλα θαλπεται*
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammengeklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

wie es Virgil ausdrückt *g*), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken? *h*)

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat. Cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessirt wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte *i*):

g) Aeneid. lib. II, v. 277.
h) Metamorph. lib. VI, v. 397.
i) *Metamorph. lib.* VIII, v. 809.

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm *k*) als bei dem Kallimachus, die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt, und auch der Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Εστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀέθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ᾽ ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηστο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigenen Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyien so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius *l*):

Τυτθον δ᾽ ἠν ἀρα δη ποτ᾽ ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ουδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ᾽ εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστερι θεσθαι.

k) *Hym. in Cererem*, v. 111—116.
l) *Argonaut. lib.* II, v. 228—233.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekle Einführung der Harpyien beim Virgil[4]) entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender[5]), den sie prophezeien; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante[6]) bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher[7]) anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte. *m*)

m) The Sea-Voyage Act III, Sc. 1. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorraths von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubt, sehen jene Nichtswürdigen gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

Lamure. Oh what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

Franville. O Lamure, the Happiness my dogs had,
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

Lamure. How now, what news?

Morillar. Hast any Meat yet?

Franville. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,

---

4) Aeneide III, 211. VII, 116.

5) Wie anstehend, s. v. a. bevorstehend.

6) Hölle, 32ster Gesang.

7) Die beiden sehr begabten Dichter John Fletcher (1576—1625) und Francis Beaumont (1585—1615) arbeiteten das Meiste zusammen; von der „Seereise", welche ganz unter dem Einflusse des Shakespeare'schen „Sturms" gearbeitet ist und zuerst 1625 aufgeführt ward, kann das Autorenverhältniß nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch

There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

Lamure. How it looks!

Morillar. It stinks too.

Lamure. It may be poison.

Franville. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.

Morillar. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

Franville. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.

Lamure. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those Healths,
We have lewdly at midnight flang away.

Morillar. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt:

Franville. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discoverd'? Smile, smile and comfort us.

Surgeon. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em.

Morillar. Hast ne'er an old suppository?

Surgeon. Oh would I had, Sir.

Lamure. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.

Franville. Or the best bladder where a cooling-glister.

Morillar. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?

Franville. We care not to what it hath been ministred.

Surgeon. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

Franville. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.

Surgeon. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.

Lamure. A most improvident Villain.

dem Gesichte ekel macht. Pordenone[8]) läßt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deswegen *n*), weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen, cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen.[1]) Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt

n) Richardson de la Peinture, T. I, p. 74.

---

[8]) Die Originaldrucke haben unrichtig Pardenone. Der eigentliche Name war Giovanni Antonio Licinio Regillo da Pordenone, geb. in Friaul 1483, gest. zu Ferrara 1539, Zeitgenoß und Nebenbuhler Tizians, diesen durch effectvolle Behandlung des Nackten bisweilen übertreffend.

[1]) Die Vorrede ist datirt: „Rom, im Julius 1763". Lessing bricht jetzt die zusammenhängenden Betrachtungen ab und ergeht sich mehr in zerstreuten Anmerkungen zu dem ihn bedeutend anregenden Werke.

findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal", sagt er *a*), „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus *b*) und Athenodorus aus Rhodus

a) Geschichte der Kunst, S. 347.

b) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der Einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch

gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblüht haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblüht haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus Schülern, für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblüht, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzt: andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine anderen haben. Aber warum läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias c), aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner

die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.[2])

c) *Αθηνοδωρος δε και Δαμιας — ουτοι δε Αρκαδες εισιν εκ Κλειτορος.* Phoc. cap. 9, p. 819. Edit. Kuhn.

---

[2]) Der Fehler ist bereits in der etwas veränderten Ausgabe von 1776 ausgemerzt.

unstreitigen Kenntniß, zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis *d*), die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzt? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen und hierauf die übrigen, besonders solche,

d) *Plinius lib.* XXXIV, sect. 19, p. 653. Edit. Hard.

von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort *e*): Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in früheren Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das

e) *Libr. XXXVI, sect. 4, p. 730.*

andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor *f*), allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Boeotien sah, *ἀγαλμα ἀρχαιον*, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgeziert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenkt. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnlichen Meister, miteinander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, *jederzeit zu* nennen, zu weitläufig gewesen wäre (quoniam nec

f) *Boeotic.* cap. XXXIV, pag. 778. Edit Kuhn.

unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt), so wären ihre sämmtlichen Namen darüber vernachlässigt worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war *g*). Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne *h*). Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblüht haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich

g) Plinius lib. XXXVI, sect. 4, pag. 730.
h) Geschichte der Kunst, Th. II, S. 331.

nur, was er von einer Venus des Scopas sagt *i*), die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, **quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.**

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt *k*)? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen *l*): **ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit.** Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheint: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

i) Plinius l. c. p. 727.

k) Ad ver. 7, lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183, lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

l) Plinius lib. XXXVI, sect. 4, p. 729.

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese *a*):

„Zu Nettuno, ehemals Antium [1]), hat der Herr Cardinal Alexander Albani [2]), im Jahr 1717, in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase entdeckt, welche von schwarz gräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennt, in welche die Figur eingefügt war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennt. Es beweist ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort, Gemacht, in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich *ἐποιησε*, fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, *ἐποιει*, faciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenkt. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

a) Geschichte der Kunst, Th. II, S. 347.

---

[1]) Jetzt Capo d'Anzo, war ein Lieblingsort der römischen Kaiser und der vornehmen römischen Welt; dort wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts der vatikanische Apollo, im Anfang des 17. der borghesische Fechter gefunden.

[2]) Ueber den kunstsinnigen Cardinal und vatikanischen Bibliothekar Alexander Albani (1692—1779) vgl. man jetzt C. Justi's „Winckelmann" II, 1, S. 297—311.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung *b*).

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἐποιει*, durch *ἐποιησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus *Κλεομενης — ἐποιησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, *Αρχελαος ἐποιησε*? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, *Σαλπιων ἐποιησε* *c*)? u. s. w.

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber“, wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt *d*): Et ne

b) Libr. XXXVI, sect. 4, p. 730.

c) Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5, lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (*Praef.* ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rathe.

d) *Libr. I*, p. 5. Edit. Hard.

in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann dem ohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den älteren Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der älteren Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist,

daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat *e*): so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich dem ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

e) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibt (Lib. XXXV, sect. 39): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, *ἐνεκαυσεν*: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses *ἐνεκαυσεν* zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnt, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV, sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe: cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *ἐγκαιειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte Cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein

Kurz; ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblüht haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung Dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einstmals kam ich auf den Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχιον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec., Praef., p. 7), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse tabula, tabella, erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae, und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch Alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das Letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das Erstere einer geschicktern Hand. Doch nun wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

XXVIII.[1])

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir Alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvor gekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige", sagt Herr Winckelmann *a*), „machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch [2]) in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worinn dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruht auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze [3]) gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit

a) Gesch. der Kunst, Th. II, S. 394.

---

[1]) Vgl. „Antiquarische Briefe" Nr. 13 und 35. Lessings Deutung des borghesischen Fechters ist jetzt verworfen.

[2]) Baron Philipp von Stosch (aus Cüstrin, geb. 1691, glücklicher und sehr kundiger Sammler, mit dem Winckelmann in Florenz zusammentraf, gest. 1757), vgl. C. Justi's „Winckelmann" II, 1, p. 227—236. Seine Sammlung geschnittener *Steine ist in das* Berliner Museum gekommen.

[3]) *Vielmehr von einem* Schwerte.



mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat; den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein.“

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.[4])

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn *b*). Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir

b) Cap. 1.

---

[4]) Der große athenische Feldherr, der seine Laufbahn im Jahre 388 mit einem Siege über die Spartaner bei Aegina begann und im Bundesgenossenkriege vor *Chios fiel*. Die folgende Stelle des Cornelius Nepos giebt das Nöthige.

Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wieß seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu *c*), scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweist das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben[5]) in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls

c) So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI, v. 863):

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halieut. v. 11) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

---

[5]) *Für die neuere Forschung hat sich das Verhältniß umgekehrt.*

würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein Jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der *ganz ohne* Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas

jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ουκ ἀν λαθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian *a*); *οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια.* Und wiederum: *Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter, und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte *b*): Praesertim cum Poeticae phantasiae finis sit *ἐκπληξις*, Pictoriae vero, *ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις*, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen sein: „Alle Handlungen", sagt er *c*), „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen *d*). *Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredtsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann, als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

a) *Περι Ὑψους, τμημα ιδ'.* Edit. T. Fabri p. 36. 39.
b) De Pictura Vet. I, cap. 4, p. 33.
c) Von der Nachahmung der griech. Werke rc., S. 23.
d) *Τμημα β.*

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können, so führt er unter Anderm auch dieses an *e*): „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschaalen; er hieß Parthenius." Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen [1]) abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit samt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter Anderm:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

e) Geschichte der Kunst, Th. I, S. 136.

[1]) *Die Hoden.*

„Ja", fährt Herr Winckelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset: aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen *f*): *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοισδε.*

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt *g*).

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien *h*).

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles *i*).

f) Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

g) Gesch. der Kunst, Th. I, S. 176. Plinius lib. XXXV, sect. 36. Athenaeus lib. XII, p. 543.

h) Geschichte der Kunst, Th. II, S. 353. Plinius lib. XXXVI, sect. 4, p. 729. l. 17.

i) Gesch. der Kunst Th. II, S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes *Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf.*" Die Zeit *ist ungefähr richtig,* aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber

ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt, sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Lib. XVIII, sect. 12, p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eins sind. Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner Miscellaneorum (XVIII, lib. III eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der Erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." *Auf dem Theater* hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die

wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus[1]) halten.

Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach Einigen nackend, nach Andeen aber bekleidet (Athen. lib. I, p. m. 20). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an ebendem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel geboren.

---

[1]) Eigentlich das Aufsuchen von Flocken, dann Wortklauberei, Kleinigkeitskrämerei.





Studien und Bemerkungen

zum

ersten Theile.

1.

Entwurf einer französischen Vorrede

zu einer beabsichtigten Ausgabe des Laokoon in derselben Sprache.

PREFACE.

Celui, qui compara le premier[1]) la Peinture et la Poesie, etoit un homme sensible qui s'appercevoit[2]) que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous representent des choses absentes comme presentes, l'apparence comme realité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait.[3])

Un second tacha de penetrer dans l'interieur de ce plaisir, et fit la decouverte[4]), qu'il decouloit dans l'un et dans l'autre

---

1) Erste Fassung: Celui, qui le premier comparait ensemble. (Nach der revidirten Hempel'schen Ausgabe, deren sorgfältige Textvergleichung einfach adoptirt wird.)

2) Erste Fassung: était un homme d'un tact subtile, qui sentit.

3) In Parenthese steht: nous fait plaisir.

4) Ueber den Worten: fit la decouverte steht: remarqua, decouvrit.

de la meme source. La beauté, l'idée de la quelle s'abstrait[5]) originerement d'objets corporels, a des regles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisieme, faisant attention au prix et à l'emploi different de ces regles generales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la Peinture, el les autres dans la Poesie; par consequent qu'à l'egard de celles-là la Peinture sçavoit fournir des explications et des exemples à la Poesie, comme à l'egard de celles-ci la Poesie à la Peinture.

Le premier c'etoit l'Amateur; le second le Philosophe; le troisieme le Critique.

Les deux premiers ne pouvoient pas aisément faire un mauvais usage ni de leurs sensations ni de leurs conclusions. Mais quant aux observations du Critique, le principal consiste dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particulier: et comme de tout tems le nombre des Critiques ingenieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'etoit tousjours faite avec toute la precaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si[6]) Apelle et Protogene ont confirmé et eclairci dans leurs ecrits maintenant perdus sur la peinture, les regles de cet art par les regles de la Poesie deja etablies, on peut etre sur, qu'ils l'auront fait avec toute la moderation et toute la precision, avec laquelle nous voyons aujourd'hui, qu'Aristote, Ciceron, Horace, Quintilien cherchent à appliquer[7]) dans leurs ouvrages les principes et les experiences de la Peinture sur l'Eloquence et la Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voilà le privilege des Anciens.

Mais nous autres modernes nous sommes[8]) flatté, de les devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des grands chemins: dussent meme les grands chemins par la,

---

5) Ueber dem Worte: s'abstrait steht: nous vient.

6) Erste Fassung: En cas qu'Apelle.

7) Erste Fassung: appliquent statt cherchent à appliquer.

8) Erste Fassung: avons.

malgré leur avantage d'etre plus courts et plus surs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui amenent par les deserts.

Apparement que l'antithese brillante de Simonide, que la Peinture ne soit qu'une Poesie muette, et la Poesie une Peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'etoit un trait d'esprit, comme ce Poete[9]) en avoit d'autres, qui en partie sont d'une verité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le reste en a de vague et de faux.

Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublierent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite resemblance de cette impression, ils differoient encore beaucoup tant à l'egard des objets qu'à l'egard de la maniere de leur imitation. (*υλῃ και τροποις μιμησεως.*)

Ce ne sont que des Critiques modernes, qui, tout comme si une telle[10]) difference etoit absolument imaginaire, ou n'importoit point du tout, ont conclû de ce que la Poesie et la Peinture se resemblent en partie, des choses bien cruës. Tantot ils releguent la Poesie dans les bornes estroits de la Peinture, tantot ils donnent à remplir à la Peinture toute la vaste sphero de la Poesie: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre[11]): tout ce qui plait ou deplait dans l'une, doit de necessité[12]) aussi plaire ou deplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans les ouvrages du Poete et du Peintre sur le meme sujet, de ces points, ou l'un s'est eloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poesie ou vers la peinture.

Cette fausse critique a egaré en partie les *Virtuosos* meme.

---

9) Erste Fassung: Simonide statt: ce Poete.

10) Erste Fassung: cette statt: une telle.

11) Die Worte: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre sind später hinzugefügt.

12) Die Worte: de necessité sind später hinzugefügt.

Elle a fait naitre dans la Poesie la rage de vouloir peindre tout, et dans la Peinture celle des allegories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une un tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un Poeme muët, sans avoir consideré, jusqu'à quel point elle peut exprimer des idées generales sans s'egarer de leur destination et degenerer en une espece d'ecriture de simple convention.

D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements[13]) trop peu approfondés des Critiques[14]), c'est la le dessein principale des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionellement[15]), et plus selon la suite de ma lecture, que selon le developpement methodique de principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Allemand. Je vais le rediger[16]) de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien etant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un etranger, qui n'y pretend à rien, qu'à etre clair et precis.

---

13) Erste Fassung: De combattre ce faux gout et de s'opposer aux dits jugements.

14) Die Worte: Des Critiques sind später hinzugefügt.

15) Erste Fassung: Ils se sont formés occasionellement.

16) Erste Fassung: digerer statt: rediger.



2.



Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die *Schilderungssucht*, in der Malerei durch die *Allegoristerei* geäußert; indem man jene zu einem *redenden Gemälde* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem *stummen Gedichte* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse. Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedene Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulirte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*; dieser ihre sind *willkürlich*. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besonderen *Regeln für eine jede* herzuleiten.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer *Handlung* sein. Folglich kann der Maler auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise durch Körper*.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seien, schildert die Poesie auch *Körper*, aber nur *andeutungsweise durch Handlungen*.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und vergangene am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der *Maler mit dem* Pinsel folgen kann, verleugnet die eigenthümlichen

Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlen unendlich nachsteht.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.
Ovid. Metamorph. IV, 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.
Ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. —
Ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht:

Die hohlen Schiffe — *κοιλῃς παρα νηυσι.*

Den Scepter *σκηπτρον χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον. α.* 244.

3.

Poesie.

Von ihrer Aehnlichkeit und Unähnlichkeit mit der Malerei, von dem Einflusse und der Verbindung der einen mit der andern, zu meinem Laokoon, nachzusehen:

Bogislaus Balbini in Quaesitis Orat. et Verisimilibus; ubi docet, utile, immo necessarium esse meditanti poëtae, inspicere gestum, vultus, habitum, mores, et alia pictorum artificio in tabula scite repraesentata.

II. Zur Geschichte derselben, und besonders der alten Deutschen. a) Zu Thorn auf der Bibliothek findet sich ein Manuscript von Gottf. Zamelio, der Bürgermeister in Elbingen gewesen, unter dem Titel Germania Celtica Rediviva, lingua, literis, metro: *Das uralte* deutsche poetisirende Deutschland, in 3 Büchern, als

1) durch Red= und Sprachwesen, 2) durch Lehr= und Schreibwesen, 3) durch Sing= und Reimwesen. 1667. — Dem Titel nach könnte manches Gute darin stehen. (v. *Petr. Jaenichii* Notitia Biblioth. Thorunensis p. 35. Jenae, 1723. in 4.)

4.

Was der griechische Epigrammatist von dem Ajax des Timomachus sagt, widerspricht dem, was uns Philostratus von ihm meldet.

Die Figuren auf den Münzen gehören nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache. Denn die Bedeutung ist bei ihnen das vornehmste. Exempel von diesen also muß ich verbitten, sowie Exempel von solchen Werken, die mit der Religion oder einem Theile des Aberglaubens in Verbindung stehen, als Urnen, Särge, Altarstücke; desgleichen auch alle Hetrurischen Kunstwerke, denn die Hetrurischen Künstler scheinen die Kunst niemals als Kunst, sondern bloß als ein Hülfsmittel der Religion getrieben zu haben. Sonach bleibt von allen wider mich angeführten Exempeln nichts über als die Kiste des Cypselus, welches aber ein Werk aus den allerältesten Zeiten der Kunst ist (Olymp. 30), wo man nach der Bestimmung der Kunst erst noch tappte.

5.*)

(Zu Capitel II.)

Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreien allein zerstört alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne, sichtbar zu machen: instituit os adaperire, dentes ostendere. Plinius lib. XXXV, sect. 35.

6.

Philoktet.

(Zu Capitel II.)

Meine Vermuthung, daß Philoktet unter dem claudicante *beim Plinius* gemeint sei (s. Laokoon, S. 22), sagt Riedel

*) *Auf einem kleinen Zettelchen.*

in s. Anmerkungen über meinen Laokoon, stehe bereits beim Gronov im Statius, S. 285, „aber nur mit zwei Worten ganz verächtlich hingeworfen, nicht in dem hohen kritischen Tone, wie im Laokoon."

Ich soll Gronovs Statius noch zum erstenmale in die Hände nehmen, und bin mir sehr bewußt, daß ich meine Emendation Niemanden zu danken habe. Doch dem ohngeachtet könnte mir Gronov zuvorgekommen sein, und ich muß nachsehen.

7.[1]

(Zu Capitel V.)

In den Gemälden in der Vaticanischen Handschrift des Virgils, welche Bartholi bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi in s. mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma, 1764 in 3 fol.) nach ihm erscheint Laokoon gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemälde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesicht wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehen zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Andere für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an[2]), ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

* * *

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigefügt, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircherschen Musäo, deren eins (Tom. III, p. 23) die Juno

---

[1]) Die beiden hier mitgetheilten Stücke stehen in der Handschrift auf demselben Blatte, nur durch ein Doppelkreuz getrennt. (Hemp. Ausg.)

[2]) Die Stelle bei Ambrogi lautet: Il P. Catrou mostra essere di sentimento, che questa maravigliosa descrizione Virgilio la ricavasse dalla statua di *Laocoonte*, e de suoi figliuoli, lavorata, come pretendono, da Fidia. (Hemp. Ausg.)

vorstellt, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzt auf einer Wolke am Eingange einer Höhle, und neben ihr stehen zwei Figuren, die ekel und abscheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

8.

(Zu Capitel V.)

Eben jetzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählt, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissender Weise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani, ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte, und ich darf vermuthen, daß unsere damaligen Gelehrten mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: Et quamquam hi, nämlich Ages. Poly. und Athen., ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere*). Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Commentar schreiben wollen.

* * *

Oder vielmehr Schlange; denn Lykophron scheint nur eine angenommen zu haben: *Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.*

* * *

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als Virgil erzählt; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube

*) Topographiae urbis Romae lib. IV, cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic *subjecimus:* so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des *Marliani* (cfr. Antiq. Rom. T. III) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.

mir einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgends als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

9.

(Zu Capitel XII.)

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllt.

— π. 789. 90, wo Phoebus unsichtbar dem Patroclus entgegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

10.

(Zu Capitel XIII.)

Nic. Abbate.

Zu untersuchen, ob er oder Primaticcio selbst die Gemälde aus der Odyssee zu Fontainebleau gemalt. S. Homerische Gemälde. Abbate hat auch ein Portrait von Francisco I. in Miniatur gemalt, welches in diesem Jahre 68 von dem Kupferstecher Chenu zu Paris in eben der Größe neun Daumen hoch und sechs breit, gestochen worden. Es gehörte ehemals dem Grafen Caylus, welcher es in das cabinet des estampes de la bibliotheque royale verehrte, wo es jetzt hängt. S. Mercure Oct. 68. p. 156.

11.

(Zu Capitel XIX.)

Eins von den perspectivischsten Gleichnissen ist das, wo Homer (Iliad. T. v. 373 u. f.) das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht[1]), das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter eineinander gestellt.

[1]) Das Zeitwort fehlt in der Handschrift.

— *αυταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε,*
Εἱλετο, του δ' ἀπανευθε σελας γενετ', ἠυτε μηνης.
Ὡς δ' ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὑψοθ' ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ' οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ' ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

12.

(Zu Capitel XIX.)

Perspective.

S. Zaccolini. Eine Art von Prospecten, in welchen die Perspective nicht so genau beobachtet ist, nennen die Italiener Vedute, deren Erfinder Metelli war. S. dessen Artikel.

Hr. Lambert hatte den Anfang von dem gesehen, was ich in dem ersten Theile der Antiquarischen Br. von der Perspective der Alten gesagt hatte, und schrieb an Hrn. Nicolai auf einem Zettel darüber: „Die Probebogen sind ihres Verfassers und des Lesens würdig. Die Untersuchung über die Perspective, ihren ersten Erfinder, u. s. f. könnte lehrreich und wichtig werden. Hr. L. hat unstreitig Recht. Euclids optische Schriften würden damit angefüllt sein, wenn die Erfindung nicht viel neuer wäre 2c. Albrecht Dürer, ein Deutscher, hat eigentlich das Eis gebrochen, ungeachtet vor ihm Piedro del Borgo etwas dabei versuchte. R. Baco und Porta waren nahe dabei.“

13.

(Zu Capitel XX.)

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnt sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube, sie sind die:

1) Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter, als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eigenes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzelnen Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß, aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung, welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2) Gesetzt auch, daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaße für gleich schön hielten, so ist es doch ganz etwas Anderes, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas Anderes, sie nach einander zugezählt bekommen. Jenes kann der Maler thun, und die Schönheit ist daher sein eigenthümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3) In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er besteht, gewinnt er mehr, als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabenen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzelnen Theile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er fügt sofort ein Gleichniß bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel die Schilderung des Agamemnon, β, v. 478—81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichniß vorannimmt.

14.

(Zu Capitel XXII.)

Ideal.

Es war bei den Alten nicht erlaubt, die Gottheiten nach Sterblichen, wenn ihre Bildung auch noch so schön und erhaben war, zu portraitiren. Sie verlangten ein eignes hohes Ideal.

Doch ist Venus öfters nach berühmten Buhlerinnen, nach einer Kratina, nach einer Phryne, vom Praxiteles und Andern gebildet worden. — Einer ähnlichen Profanation machte sich der Erzbischof von Mainz, Albertus, schuldig: qui aliquando in templo quodam scortum suum depingi pro divina virgine curabat. (v. *Schlüsselb.* p. 162 Adiaph.) Diese Citation nehme ich aus Jüngers Diss. de inanibus picturis.

15.

(Zu Capitel XXII.)

Maffei, Paul Alex.

Raccolta di Statue Antiche e Moderne etc. Roma, 1706, in gr. Folio. Diese Sammlung enthält 163 Statuen oder Blätter, als: 1) den Laokoon, daß die Künstler desselben in der 88sten Olympiade gelebt haben; welches Vorgeben Winckelmann schon sehr zweifelhaft gemacht hat, und ich völlig widerlegt habe. — — Beim vatikanischen Apoll braucht die Schlange, welche an den Sturz, auf den sich Apoll mit der Hand stemmt, sich heranwindet, der Drache Python nicht zu sein, für den sie auch wohl nicht schrecklich genug aussähe. Die Schlange war überhaupt ein Symbol, welches die Alten dem Apoll, und mehrern Gottheiten, beifügten. Bei dem Köcher, welcher ihm über die linke Schulter auf dem Rücken hängt, merkt Maffei an, daß Jul. Cäs. Skaliger (ich vermuthe über *Macrob.* L. S. Saturnal. c. 17) angemerkt habe es sei ihm und der Diana allein erlaubt, ihn so zu tragen, und sonst keinem Andern, weder von den Gottheiten noch Nymphen, die ihn immer an die Seite gegürtet hätten. Ist das wahr? und woher hat es Skaliger bewiesen?

16.

(Zu Capitel XXVI.)

Vielleicht war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch einen Griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht könnten die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt ad vers. 7, libr. II, und besonders ad vers. 183, libr. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.

Pollio war zugleich ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. (Plinius I, 36, sect. 4, cap. 5, p. 729.)

17.*)

(Zu Capitel XXVI.)

„Plinius", sagt Herr W., „berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, und er beruft sich auf die colossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankommt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit

*) Winckelmanns „Geschichte der Kunst", S. 396.

gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines colossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes confusum auro argentoque miscebatur. (Plin. lib. 34, sect. 3, edit. Hard.) Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt. (l. c. sect. 20.) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero *largiri aurum argentumque* paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur. (l. c. sect. 18.) Umsonst wollte der verschwenderische Nero Gold und Silber dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erz“, sagt Herr W. in einer neuern Schrift (Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, S. 35), „den man kürzlich im Herculano entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter *dem Nero* nicht mehr verstanden habe, in Erz zu gießen.“ — Wem

können wir, wegen der Schönheit dieses Werkes, sicher trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr W. noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

18.

(Zu Capitel XXVIII.)

Borghesischer Fechter.

Manilli sagt davon p. 31. *Ed. Haverc.*:

„Statua illa Gladiatoris famosissima, pugnantis ritu, opus *Agasiae Ephesii*, qui, licet Plinius ejus non meminerit (quoniam ejus forsan aetate nondum fuerat natus), hujus tamen statuae artificio immortale nomen est adeptus. Erigitur statua haec super basin similem illi, quae Faustinae atque amatori ejus est supposita, eo tantum differens, quod aram habeat variis lapillis distinctam.“ — Das Fußgestelle der Faustina beschreibt Manilli: Marmoris candidi, cujus frons est ex alabastro, orae vero nigro et candido lapide distinguuntur.

Wenn sich nun aber nach dem Misson (v. d'J. T. II, p. 168) auf der Vase des Fechters die Aufschrift: *Αγασιας Δοσιθεου* (nicht wie dort verdruckt ist, *Δοεσιθου*) *Εφεσιος ἐποιει*, befinden soll: so gestehe ich, wird mir bange, ob die Basis zu der Statue gehört, denn es giebt in der Villa Borghese so unzählige Werke, wo beides die Statue und Basis zwar alt, aber im geringsten nicht eins für das andre gemacht gewesen, sondern nur so zusammengebracht worden; und die Bases haben daher fast immer Inschriften, die nichts weniger als zu dem gehören, was sie tragen.

Beim Perrier findet sich der Fechter von allen vier Seiten vorgestellt. Tab. 26. 27. 28. 29.

Bei dem Maffei Tab. LXXV. LXXVI.

So wie auch beim Sandrart, gleichfalls von zwei Seiten. Aus dem Sandrart führt Haverkamp in s. Vorrede zum Manilli folgendes an: Inter fata celeberrimi hujus loci recenset *Sandrartus* felicitatem illam, quod, cum effoderent illic pro exordio operis, nobilissima inventa fuerit statua Gladiatoris, in pugnam maximo impetu procurrentis.

Herr H[ofrath] Heyne war es, der gegen meine Deutung des Borghesischen Fechters in den G[öttingischen] Anz. erinnert hatte, daß ich den Borghesischen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechselt hätte. Auf meine Antwort hierauf in den Antiquarischen Briefen erklärt er sich desfalls dahin, daß er nur damit sagen wollen, daß die Stellung des Chabrias bei dem Nepos, eher auf den Miles Veles zu Florenz, als auf den Borg. Fechter passe. Und dieses kann ich ihm zugeben, ohne daß ich deswegen beide Statuen verwechselt haben muß.

Ich habe schon erklärt, daß ich selbst an meiner Deutung zu zweifeln anfange. Jedoch nicht aus Gründen, die mir noch zur Zeit andre entgegen gestellt haben. Auf diese ließe sich noch zur Noth antworten. Z. E. Herr H. Heyne sagt: die aufwärtige Richtung des Kopfes und der Augen an dem Borg. Fechter schicke sich nicht für die Stellung des Chabrias, indem er zweifle, ob die Spartaner damals Pfeile gebraucht, gegen die sich die Truppen des Chabrias von oben her zu schützen gehabt; wenn man aber auch dieses zugeben wollte, so wäre sodann die hasta projecta unnütze, die sich auf einen Angriff in der Nähe beziehe. Ich antworte, es durften eben nicht Pfeile sein, gegen welche sich die Athenienser von oben her zu vertheidigen hatten. Die gestreckte und niedrige Lage, welche ihnen Chabrias vorschrieb, erforderte den aufwärts gerichteten Blick auch gegen den anrückenden Feind, welcher einhauen will. Besonders, wenn es Reiterei gewesen wäre, welche zugleich mit hätte einhauen wollen. Und die Spartaner bedienten sich der Reiterei damals allerdings schon mehr, als in den ersten Zeiten ihrer Republik. Folglich wäre nun auch die projecta hasta mit dem erhöhten Schilde nicht im Widerspiel. Die Athenienser hätten den anrückenden Feind so erwarten und sich gegen den einhauenden zugleich so decken können.

19.

(Zu Capitel XXVIII.)

Agasias.

Der Meister des vermeinten Borghesischen Fechters; s. Borgh. Fecht. Manilli trägt kein Bedenken, ihn jünger zu machen, als den Plinius, weil Plinius seiner nicht gedenke. Es ist lächerlich zu glauben, daß Plinius alle alten vortrefflichen Künstler genannt habe, oder auch nur habe nennen können.

Beschreibung dieses Fechters beim Winckelmann, G. d. K. S. 394. Meine Meinung von ihm im Laokoon, und was dagegen eingewendet worden, s. unter Borghesischer Fechter.

20.

(Zu Capitel XXVIII.)

Warum soll man sagen können: obnixa frons und nicht obnixum genu? Jenes ist frons quae obnititur, so wie dieses genu quod obnititur. Warum kann bei jenem das, dem sich die Stirne entgegenstemmt, ausgelassen werden, und warum bei diesem nicht? Genu obnititur, wenn der Fuß so gebogen wird, daß das Knie heraussteht. Und wie könnte man die Stellung des Borghesischen Fechters, in Ansehung des linken Fußes, oder Knies, welches sich wirklich entgegenstemmt, indem der rechte Fuß zurück sich streckt, anders als durch obnixo genu geben? Genu flexum würde ganz etwas anders sein, denn genu flexum ist so viel als genu positum. Es war auch nicht nöthig, ausdrücklich dazuzusetzen, welches Knie das vorgestreckte gewesen, ob das rechte oder das linke; denn es verstand sich von selbst, daß es dieses gewesen, da bekannt, cum missilibus agitur, sinistros pedes in ante milites habere debere.

Und man zeige mir doch, wie nach der gemeinen Auslegung die Stellung des Chabrias gewesen sein müsse? Obnixo genu scuto? Das Schild gegen das Knie gestemmt. Man müßte sagen: Das rechte Knie lag auf der Erde, und das gebogene linke Knie war gegen das Schild gestemmt: also ohngefähr was bei den Römern genibus positis inter scuta subsidere sagt (Veget. de re milit. lib. 1, cap. XX). Der französische Uebersetzer hat sie sich nur zum Theil richtig vorgestellt: mais Chabrias arreta le reste de la phalange, leur fit jetter leurs piques et leurs ordonnant de mettre un genouil en terre et de se couvrir de leurs

boucliers, il leur apprit pour la première fois à soutenir l'assaut de l'ennemi. So vortheilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre: so unschicklich würde sie zu einer Bildsäule gewesen sein; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nämlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und kühne macht.

Obnixo genu sollte so viel sein als obnixo gradu? Das ist gar nicht meine Meinung. Sondern ich denke[1]) mir, wie gesagt, daß bloß die Stellung des linken Knies angegeben worden.

Und endlich ist es wahr, daß mir die meisten codices zuwider sind, indem sie projecta hasta ohne das que lesen. Welches sind diese meisten codices? Ich weiß wohl, Böcler hat aus s. Codice diese Lesart angeführt, aber sie doch nicht für richtig genug gehalten, um sie in den Text aufzunehmen. Die gedruckten Ausgaben alle haben das que, und es müssen es doch also auch Handschriften gehabt haben, welches genugsam zeigt, daß man wegen der Construction in dieser Stelle nicht einig gewesen.

21.

(Zu Capitel XXVIII.)

Chabrias.

In dem Münzkabinette des Hrn. General L. von Schmettau befindet sich eine alte Münze, welche der Besitzer für auf die bekannte That des Chabrias geschlagen hält. Die eine Seite zeigt einen nackten Krieger mit Schild, Helm und Lanze; er liegt auf dem rechten Knie, das linke vorgesetzt, und mit dem großen runden Schilde bis fast zur Erde bedeckt; die Rechte hält die Lanze ganz horizontal vor, und die ganze Stellung ist, als ob er eben im Aufstehen begriffen. Im Rücken der Figur steht ein K, und unter demselben XEP. Die andre Seite zeigt eine Quadriga mit ihrem Führer, der eine Peitsche über die Pferde schwenkt. Ich habe die Münze selbst vor mir, sie ist von Kupfer und hat alle Merkmale des Alterthums. Die Figuren sind von schlechter Zeichnung.

---

[1]) „Denke" fehlt in der Handschrift.

Laokoon.

Entwurf des zweiten Theils.

Nebst

zugehörigen Stücken.



XXX.

err Winckelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennt, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

Herr Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher *Gegenstände*, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also

vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Localfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Uebertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen sein. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco beim Lowth.

XXXV.

Noch übertriebener würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winckelmann in seinem Urtheile vom Milton. pag. 28. G. d. K.

Winckelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's Preface to the Art of Painting, p. IX). Aber weder er noch sonst einer hat es *ausgeführt*.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, *gehören gar nicht* zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei muß alle übrigen hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis: aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht 2c.

XXXVIII.

Zweiter Beweis: aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

XL.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehört.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser s. Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous *a*); auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemalt worden, und nie gemalt werden kann.

XLIII.

Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiedenen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Thiere darin empfinden.

a) Odyss. VII, welche Beschreibung Pope sich aussuchte und in den Guardiän übersetzt einrückte, ehe er noch das Uebrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marini, Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung und des *Homers.*

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton: Book IX, v. 439, desgleichen *IV, 268.*

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiedenen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab“, gesagt haben: Er war herabgestiegen.





1.*)

(Zu Kapitel XXX.)



Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der anderen Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.

* * *

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

---

*) Diese beiden Stücke befinden sich in der Handschrift auf demselben Blatte, jedes auf besonderer Seite.

Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist.

Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

2.

(Zu Capitel XL.)

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines (Paradise lost B. III, 722), welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan, den Erdball, die Wohnung des Menschen zeigen und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheint, das von hier entlehnt ist." — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere *unerleuchtete* Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an

einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheint die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII, v. 243—246):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

3.

(Zu Capitel XLI.)

Gemälde beim Milton.

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele giebt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I, v. 221—228.

β) *Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II, v. 871—883.*

γ) Die Entstehung der Welt. B. III, v. 708—718.
δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III, v. 181—183.
ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V, v. 246—277.
ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI, v. 56—78.
η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX, 509.
ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X, 285.
ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X, 414.
ϰ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X, 510.

* * *

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX, 455—466.

* * *

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winckelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.:

1) Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V, 277) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubims ist eben so unmalerisch. XI, 129.
2) Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange. B. IX, 496, welches wider alle Ponderation in der Malerei sein würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

4.

(Zu Capitel XLIII.)

Nach dem, was wir in unseren mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die *Malerei* schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die *Poesie* schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine *Handlung*.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine *einfache Handlung* nennen; und eine *collective Handlung*, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß, so ist es klar, daß die Malerei auf die *einfachen Handlungen* gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist; so gehören die *collectiven Handlungen* nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese *collectiven Handlungen* deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der *poetischen* Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese *collectiven* Handlungen im *Raume* geschehen; so erfolgt doch die Wirkung auf den Zuschauer in der *Zeit*. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größeren Raum durchzugehen und uns dieser reicheren Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben sowohl das *nach und nach beschreiben*, was ich bei dem Maler nur *nach und nach sehen* kann; so daß die *collectiven* Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verliert, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sei, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zu Folge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß, da das allergrößte doch noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

5.

(Zu Capitel XLVI.)

Den Schranken der bildenden Künste zu Folge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. „Ich habe", sagte er, „die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen." — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst chiquanirt! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

* * *

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Product von der Länge des erstern, und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus (Tab. VII et XII, Lib. V de l'Iliade) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde. *a*)

---

a) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius, Tab. XII.) Es stellt den Raub der Proserpine vor. Pluto führt sie auf seinem vierspännigen Wagen davon und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Mercur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen,

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuren Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus (Iliad. ε. 365) auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

Παρ δε οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαστιξεν δ᾽ ἐλααν, τω δ᾽ οὐκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἰψα δ᾽ ἐπειθ᾽ ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ολυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheint hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias (Anthol. lib. I):

᾽Η γαρ ἐφ᾽ ὑσπληγγων, ἠ τερματος εἰδε τις ἀκρου
᾽Ηιθεον, μεσσῳ δ᾽ οὐποτ᾽ ἐνι σταδιῳ.

Man sah den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sah man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern (Iliad. ε. 770):

῾Οσσον δ᾽ ἠεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν
῾Ημενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι θεων ὑψηχεες ἱπποι.

---

sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig aus seiner Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellt, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso (p. 7), sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur (Aeneid. lib. IV, 252), indem er von dem Olymp nach Carthago fliegt, unterwegs auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen. (Canto I, st. 14.) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmt, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt. (Odyss. ε. 50.) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften, und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen.“ Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt gewissermaßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius (Iliad. XX, v. 226):

Αἱ δ᾽ ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωραν ἀρουραν,
Ἀκρον ἐπ᾽ ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·

Ἀλλ' ὅτε δὴ σκιρτῷεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,
Ἄκρον ἐπὶ ῥηγμῖνος ἁλὸς πολιοῖο θέεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschieht, hört er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θέον* durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. (De gressu Deorum v. Comment. in Virgil. lib. I. Aeneid. *Et vera incessu patuit Dea.* et Woverius cap. I. de Umbra.) Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. ε. 778):

Αἱ δὲ βάτην τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ' ὁμοῖαι.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird

auch Neptun vom Ajas erkannt. Iliad. IV, 71 nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III, p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den Aegyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, sei so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an (Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia, p. 600. Edit. Francof. 1646), *ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.*

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den Aegyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn W. (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die Aegyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die Aegyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh räsonnirt man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten Aegyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste *überhaupt*. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art *von Larve*, auf welcher sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach

der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger, T. III, p. 402, welche Herr Winckelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32, n. 2). Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus (Lib. II, p. 143. Edit. Wesseling.) ausdrücklich *ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα* nennt.

Herr Winckelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen, und erklärt das *μεμυκοτα* beim Diodorus durch nictantia (S. 8, Anm. 3. So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.). Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsieht. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winckelmann vorgiebt; sondern er sagt gerade das Gegentheil: Die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen auseinander setzte und die Arme lüftete.

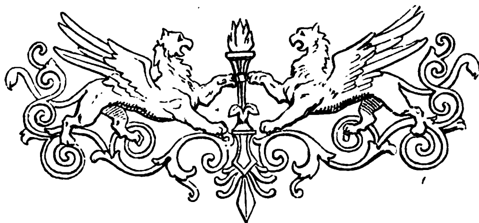
Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der Aegyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten Aegyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher all' das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die Aegyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen", sagt Herr W., „hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische *Figur.*" (*S. 39.*) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten,

welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bei den Aegyptiern sowohl als Griechen, von Holz waren (Pausanias Corinth., cap. XIX, p. 152. Edit. Kuh.): so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten Aegyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

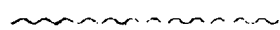
Die Aegyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.



Vermischtes

zum

Laokoon.





1.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43, edit. Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

* * *

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später sein als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgils sei. (Miscell. observ. Lib. IV, cap. XIII, p. 294.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis. Verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei früheren und zwar griechischen Scribenten, eben so viele als klare und deutliche sind.

2.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen ist beim Milton (Paradise lost, Book III, 685), wo Satan den Uriel hintergeht.

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Thüre, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläufigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

3.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hängt auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedient, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkürlich sind, alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkürlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander

folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folgt von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat *a*). Oder sollte ich sagen, daß man in der

---

a) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der Französischen und Italienischen Oper festsetzen.

In der Französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne. — In

Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der, andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten

der Italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys, und Armide gegen die besten des Metastasio untersuchen.

Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folgt die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit willkürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanz-

kunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibt.

3) Wie es eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben?*) Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkürliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besonderen Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

*) Die einfache Kunst, welche sich willkürlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

4.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedient, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

Indes sind beide auch hierin nicht so weit auseinander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind; und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch jetzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entsteht das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indes die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel Aehnliches haben sie indes noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjectiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch

schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdient.

Das Bisherige erweist, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen besteht, so führt sie anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

5.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, insofern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung geht, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen.
3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.

6.

Die Malerei, sagt man, bedient sich natürlicher Zeichen. Dieses ist überhaupt zu reden wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem anderen Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler sein; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner

Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheint; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.“

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheint, erscheint sie auch undeutlicher: das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schrofffsten, rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangenden Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! (King Lear, Act. IV, Sc. 5.)

— — — — Come on, Sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers Samphire: dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head:
The Fishermen that walk upon the beach
Appear like Mice; and yon tall anchoring bark
Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge

That on the unnumberd idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespeare zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII, v. 210, wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

7.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Mignatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder einzelnen Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch ꝛc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höheren Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände, und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentlichen Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes kann auch in historischen und nicht bloß in Landschaftsstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung", sagt der Herr von Hagedorn (Von der Malerei, S. 168), „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen, aber die malerische Erfindung oder die Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen vom Gruppiren und unsern jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennt, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema meint, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Fall noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat (Richardson, Traité de la Peinture, T. I, p. 84); auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuren Mann vorgestellt. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sei. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. (Aristoteles Probl. Sect. X nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam, lib. III, cap. 8, p. 587.)

8.

Malerei.

Die Scribenten von dieser Kunst; I. unter den Alten, welche sämmtlich verloren gegangen; II. unter den Neuern (von dem ersten Malerbuche der neuern Zeit, siehe den Artikel Leo Baptista de Albertis) *a*), von welchen sich nur zwei oder drei um die Kunst verdient gemacht haben. Unter diese aber gehört weder Pietro da Cortona, noch Poussin. (v. Winckelmanns Nachahm. der Griech. Werke, S. 70.)

Eben daselbst gedenkt Winckelmann, S. 120, der Idée de la Peinture par *Chambray*; au Mons, 1662. 4. und sagt, daß es eine seltene Schrift sei. — Ist dieses nicht vielleicht der Abbé *de la Chambre*, Curé de St. Barthelemy, welcher das Leben des Ritters Bernini herausgeben wollen, wovon er auch schon im Voraus 1684 die Vorrede drucken lassen, unter dem Titel Préface pour servir à l'Histoire de la Vie et des Ouvrages du Chevalier *Bernini*. Diese Vorrede, sagt Monville in s. Leben Mignards (Pref. p. XLVI), est aujourd'hui d'une extrême rareté. Mr. Bayle en donna l'extrait et en fit l'eloge dans les Nouvelles de la Republ. des Lettres, *Sept.* 1685. Aber die Geschichte selbst ist nicht herausgekommen.

* * *

Unter diesem Artikel will ich mir auch alle die Citationes sammeln, welche ich hier und da die Malerei betreffend, finde, und aus Unkenntniß oder Mangel der Bücher nicht nachsehen können, z. E. aus M. Joh. Friedr. Jüngers Disp. de Inanibus Picturis (hab. Lips. 1679).

Joseph Scaliger, Epist. Lib. III, ep. 133; ubi de simplicibus picturis Christianorum quaedam habet.

Camerarius ad 1. Tuscul. p. 21, ubi de imperfectione artis pingendi ante *Dureri* et *Lucae* tempora agit.

De *Durero* v. *Opmeer*, Chronog. p. 755; et de aliis praestantibus pictoribus in Hollandia, ibid. p. 706. (Dieses ist des Petri Opmeer, eines Holländers aus dem vorigen Jahrhundert, Opus Chronographicum Orbis Universi.)

---

a) In den Collectaneen zur Literatur.

De *Dureri* artificiosissima pictura v. *Joseph. Rosaccerum* in Prospectu Mundi, p. 9.

Vossius de Progress. Idololatriae, Lib. III, cap. 46. — *Idem* de *ἐγκαυστικῇ*, L. IV de Idol., c. 91.

Aus eben dieser Dissertation lerne ich auch des Jesuiten *Joh. Molani* Lib. II de picturis et imaginibus sacris, und des Jesuiten *Masenii* Speculum Imaginum kennen: die ich beide wohl bei Gelegenheit einmal durchblättern muß.

* * *

Von dem Thebanischen Gesetze für die Maler, *εἰς το κρειττον μιμεισθαι*, habe ich meine Meinung im Laokoon gesagt. Riedel hat Einwürfe dagegen gemacht, wider welche mich ein Ungenannter, ich glaube, es ist Prof. Morus, in dem letzten Stücke der N. Bibl. der schönen W. vertheidigt hat, wo Riedels Theorie recensirt wird.

In der vorher angeführten Dissert. von Jünger wird dieses Gesetzes auch gedacht, und Jünger macht den Zusatz: qualis etiam lex apud Aegyptios viguit; vid. *Muret.* ad Nicomach. p. 249. Dieses ist nachzusehen.

* * *

Mit dem thebanischen Gesetze zu vergleichen eine Stelle des Cicero de Oratore, Lib. II. Valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur, cum similitudine turpioris.

Ich finde, daß Vettori (de septem Dorm., p. 22) das thebanische Gesetz eben so verstanden hat als ich, wo er die Stelle des Cicero anführt und hinzusetzt: de hoc abusu alibi loquuti sumus, lege Thebanorum mulcta pecuniaria coërcito. — Sed aliud est, ingeniose abuti arte pictoria, aliud praeclare pingendo ex imperitia deficere.

* * *

Von englischen Malerbüchern will ich die Anzeige aus der Young students Library (London 1691), p. XIV nehmen: — —

* * *

Eine Parallele zwischen der Malerei und Beredtsamkeit steht im Merc. Fr. 1751, Mai, p. 8.

* * *

Von der Malerei auf Leinewand.

„Es ist besonders", schreibt Winckelmann in der G. der K., S. 395, „daß unter dem Nero zuerst auf Leinewand ist gemalt worden, bei Gelegenheit seiner Figur von hundertundzwanzig Fuß hoch." Er beruft sich dabei auf den Plinius; und ich weiß, daß Harduin und mehrere den Plinius nicht anders verstanden haben. Die Stelle ist diese: Et nostrae aetatis insaniam ex pictura non omittam. Nero princeps jusserat Colossum se pingi CXX pedum in linteo; incognitum ad hoc tempus. Mir scheint es, daß Harduin und Winckelmann die ersten Worte der Periode nicht gehörig erwogen haben. Die Raserei, der man sich in der Malerei zur Zeit des Plinius schuldig machte, war eben das, was er eine sonst unerhörte Sache nennt. Diese aber bestand nicht in der Materie, sondern in der Größe der Fläche, auf welcher gemalt wurde. Nicht die Leinewand, sondern das Colossalische machte das Neue, machte die Raserei aus, auf welche der kleine gigantische Stolz des Nero fiel.

Gemalte Kleider, gemalte Vorhänge, von allerlei Arten des Stoffs, waren in den allerältesten Zeiten bekannt. Man glaube nicht, daß ich mich durch die Zweideutigkeit des Wortes pingere verführen lasse, durch welches die Lateiner auch die Kunst, Bilder in den Zeug zu sticken, zu wirken, bemerkten. Die Aegypter machten gemalte Kleider im eigentlichen Verstande, und obschon die Kunst, wie sie solche machten, mehr eine Färberei als Malerei war, so mußte doch die Malerei dazu Gelegenheit gegeben haben; sie müssen Anfangs ihre Zeuge wirklich mit dem Pinsel gemalt haben, ehe sie auf den kürzern Weg, die Gemälde darauf auf einmal hervorzubringen, kommen konnten.

Von einer solchen Art zu färben ist vielleicht die Stelle des Petrons zu verstehen, gleich zu Anfange seines Fragments in der Declamation des Enkolpius: Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit. Wenigstens hat sie Don Fonseca

y Figueroa in s. Buche *de Pictura Veteri* (aus der Stelle des Plinius, L. 35, cap. XI: Pingunt et vestes in Aegypto inter pauca mirabili genere). so erklärt, wovon Antonius Gonsalius de Salas in s. Commentario über den Petron p. 15 die Stelle anführt. Ist das Werk des Fonseca y Figueroa jemals gedruckt?

9.

Von den Flügeln.

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können, und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: Arist. de incessu animal. cap. XI. Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemalt werden. Man würde daraus nicht unrecht schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel angelegt.

Siehe De alatis imaginibus apud Veteres. Comment. M. Fr. Guil. Doering. Gothae 1786.*)

10.

Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent. Lud. Demontiosius**) de Caelatura lib. I, cap. 1. Nachzusehen im Plinius.

Eben dieser Demontiosius l. c., wenn er von dem Farnesischen Ochsen gesprochen, setzt hinzu: Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum Antiquorum, quae exstant hodie Romae. Basi nomen Autoris inscriptum est.

Wenn dieses der Torso des Herkules ist, so irrt sich D., denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

Pomponius Gauricus (cap. 11 de Sculptura) theilt die ganze Länge des Körpers in neun Theile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge selbst theilt er wiederum in drei Theile: constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa

---

*) Diese am Rande stehende Bemerkung ist offenbar nicht von Lessing's Hand, wofür auch der Umstand spricht, daß Lessing schon 1781 gestorben ist. (Hempels Ausgabe.)

**) Latinisirt für L. de Mont-Josieu.

fronte qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.

11.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentirt worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. B. V, 588 von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige, was mit den genaueren Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheint, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschah. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V, 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch

nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

12.*)

Des Verf. Vermuthung, daß Virgil mit den Zeilen: felix qui potuit den Lucrez gemeint. p. 14, n. 48.

* * *

Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser p. 19. 20 politische Absichten bei seiner Aeneis beimißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige Neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworfen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beifalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam, und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Thurm aufbauen lassen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein desselben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Thurmes wieder zur Wissenschaft der Welt gelangen können.

*) Diese Auszüge aus Spences „Polymetis“ nebst kurzen Anmerkungen Lessings stehen in der Handschrift auf einem Bogen und sind von einander durch Doppelkreuze getrennt. (Hempel'sche Ausgabe)

* * *

Des Verf. nicht ungegründete Vermuthung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. p. 21, n. 22.

* * *

Des Verf. Rangordnung unter den Werken des Ovidius, p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werthe gemacht zu haben scheint, indem er die libros fastorum allen andern vorzieht, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

* * *

Was der Verf. von der Juno sospita p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bei seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rathe gezogen (lib. 1, Aen., v. 21), welcher sagt: Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiae vernulas sane. Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerlei: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

* * *

Die Grazie mit drei Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weiß, was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständniß. Statius braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72, n. 51.

p. 74.

Der Verf. giebt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt, daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlassen, auch von dem Dichter will unterlassen wissen. Freilich eine zornige wüthende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor

oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wuth der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die bessere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus vortrefflich thut.

— neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Charakter streiten.

p. 95.

Der Verfasser scheint mit dem bestraften Marsyas als Sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Metam. lib. VI, v. 383 u. f.), beweist, daß ekle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

* * *

Ob das, was der Verfasser p. 94, Not. 64 von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zu Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drei verschiedene Gottheiten zusammen setzten, und ob dieser Apoll nicht so eine dreifache Gottheit ist?

p. 102, n. 94.

Wegen meiner Verbesserung des Sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen, zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eigenen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

p. 115, n. 10.

Die Erklärung der Stelle des Horaz invicti Glyconis ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben. Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben ebenso wenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schlusse Gelegenheit geben: nämlich,

was helfen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann.

p. 116.

Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Malerei vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genöthiget, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. Wenn ich lese:

— rabidi cum colla minantia monstri
angeret: et tumidos animam angustaret in artus,

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt, und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

p. 126, n. 21.

Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch, der kleine Herkules des Lysippus ist, Epitrapezios, auf den Statius das Gedicht gemacht.

p. 137.

Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält, kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer von den Musen des Antimachus und Homers sage.

p. 311.

Wo Spence ausdrücklich sagt, scarce any thing can be good in a poetical description which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.

p. 80.

Ein Basrelief vom Vulcan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Cabinet.

13.

Montfaucon Antiquité Expliquée.

Premiere Partie.

Seconde Edit. de Paris 1722.

p. 50.

hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eignen Cabinete gehabt, für einen Jupiter qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke sein.

p. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5, Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.[1])

p. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII, 1 hat keinen Schleier; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freien natürlichen Haaren: ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

p. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar

---

1) In der Handschrift steht noch die mehrfach durchstrichene Stelle:
„Es findet sich beim Beger ein Stein mit einem Neptun, der zwei geflügelte Pferde vor seinem Wagen hat, unter welchen gleichfalls keine Wellen, sondern eine bloße Ebene bemerkt ist, als ob er auf Eise dahinführe.“ (Hempel'sche Ausgabe.)

eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulkans; in den noch übrigen Bildsäulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheint er nicht hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

p. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er p. 145, Tab. LXXXVI, 1 eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

p. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und der auf den Rücken geworfenen Löwenhaut, mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bete qui pend derriere, paroit d'etre non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure representée est un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido

hält und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz sucht. *ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.*

* * *

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII, aus des Begers Brandenb. Cabinete öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung des Mundes haben die Bachantinnen, als die No. 4, Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun, aus dem Beger Pl. CLXXIII, 4.

p. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

p. 359.

Was Tab. CCXII Maffei für die Pudicitiam ausgiebt, scheint mir Ariadne zu sein. Die andern beiden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu sein, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinete Tab. CL, 1.

14.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. Edit. Potteri), sagt unter andern, daß Ceres, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreizack, *απο της συμφορας* erkannt werden müßte. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sei? Es müßte die Unfruchtbarkeit sein. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort

eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeiget, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermuthungen Statt, so bleibt nichts übrig, als das συμφορα für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man σιτοφοριας, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, λικνοφοριας oder κανηφοριας dafür zu lesen. Denn der Korb, λικνον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 735. Edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beim Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun (Tab. XLIII, 4) vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrieme a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII, 2) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb sein, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde (Callimachus in Cerer. v. 1. 3); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

Bemerkungen
über
Burke's philosophische Untersuchungen
über den
Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen.[1])

Was Erhaben und Schön heißt.

Alle angenehmen Begriffe sind undeutliche Vorstellungen einer Vollkommenheit.

Die Vollkommenheit ist die Einheit im Mannigfaltigen.

Bei der unendlichen Vorstellung der Einheit im Mannigfaltigen ist entweder der Begriff der Einheit, oder der Begriff der Mannigfaltigkeit der klärste.

Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Einheit der klärste ist, nennen wir schön.

Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Mannichfaltigkeit der klärste ist, nennen wir erhaben.

Daher heißt in dem ganzen Umfange der schönen Wissenschaften und Künste nichts schön, was sich nicht auf einmal übersehen läßt, und nichts erhaben, was sich auf einmal aus einem Gesichtspunkte ganz betrachten läßt.

Unfroh.

Man weiß die eigentliche philosophische Bedeutung des Worts froh, nach welcher es die angenehme Empfindung, die durch die Aufhörung der Unlust erregt wird, bedeutet. Welch Wort nun aber drückt die unangenehme Empfindung aus, welche durch die

[1]) Lessings Leben II, S. 233. — „Diese Anmerkungen dürften zu Leipzig geschrieben sein, denn hier ist ein schwäbisches Minnelied angeführt, und Lessing beschäftigte sich gerade um die Zeit mit altdeutschen Studien.“ (Siehe Lessings Brief an Mendelssohn v. 2. April 1758.) Th. W. Danzel I, S. 352 und S. 354 die Anmerkung. Indeß deutet alles auf einen ähnlichen Gedankenverkehr wie beim ersten Entwurf des Laokoon.

Aufhörung einer Lust erregt wird? Ohne Zweifel unfroh. Und so haben es auch wirklich unsere Alten gebraucht. Z. E. der Graf v. Kilchberg, in folgender Apostrophe an den Winter.

Hey winter diu gewalt
Tuot uns aber hiure leit
Du verderbest uns der bluomen schin
Du velwest gruenen wald
Und darzuo die linden breit
Du gesweigest uns diu vogellin
Des bin ich unfro — doch so mac sin werden rat
Wil diu suesse reine
Die ich mit triuwen meine
Min muot hohe stat.

Maneß. Samml. Th. I, S. 13.

„Schon wieder, Winter, leiden wir unter deiner Gewalt! du verderbst uns den Glanz der Blumen; du welkest den Hain und die breite Linde, du verstummest die Vögel; deß bin ich unfroh! Doch es mag noch hingehen, wenn nur Sie, die Süße, die Eine, die ich so innig liebe, mein Gemüth erquicket."

Von der Liebe.

(19ter Abschnitt des 4ten Theils.)

1.

Wen wir lieben, an dessen Vergnügen und Mißvergnügen nehmen wir Antheil; wir sind mit ihm vergnügt und mißvergnügt.

2.

Wir können aber mit Niemand vergnügt oder mißvergnügt sein, wenn wir nicht mit ihm, wegen des Gegenstandes seines Vergnügens oder Mißvergnügens, einerlei Sinnes sind. Wer sich über etwas freuet, das ich für ein Uebel halte [1]), oder über etwas trauert, was ich für ein Gut halte, mit dem kann ich unmöglich trauern oder mich freuen.

---

[1]) Wen geht dieses etwas näher an? ihn? mich? oder einen dritten?
Moses Mendelssohn [handschriftliche Anmerkung].

3.

Folglich ist die Aehnlichkeit der Denkungsart, die Identität der Urtheile, der Grund aller Liebe[1]).

4.

Wenn wir uns selbst zum Gegenstande unserer Betrachtung machen, so denken wir uns, als außer uns, und haben gleichsam einen confusen Begriff von einem außer uns existirenden Selbst[2]).

5.

Zwischen diesem unsern Selbst und einer andern Person können wir Aehnlichkeiten der Empfindung und der Urtheile wahrnehmen. Je mehrere und größere dergleichen Aehnlichkeiten wir wahrnehmen, desto stärker wird der Grund unserer Liebe zu dieser Person.

6.

Und je mehrere und größere dergleichen Aehnlichkeiten wir zwischen einer andern Person und unserm Selbst wahrnehmen, desto schwerer wird es uns (besonders im Stande der confusen Ideen) diese Person von unserm Selbst zu unterscheiden.

7.

Und aus dieser Schwierigkeit, diese Person von unserm Selbst zu unterscheiden, kömmt es, daß wir ihre Empfindungen für die unsrigen, und unsere für die ihrigen halten, daß wir an ihrem Vergnügen oder Mißvergnügen Antheil nehmen, und verlangen, daß sie es auch an unserm Vergnügen und Mißvergnügen nehmen solle.

8.

Die Schwachheit, schon bei geringen und wenigen Aehnlichkeiten,

---

1) Nicht Aehnlichkeit der Denkungsart überhaupt, sondern die Aehnlichkeit der Urtheile über Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, die mich oder ihn angehen. Diese aber ist nicht die Ursache, sondern die Wirkung der Liebe.
Mendelssohn.

2) Wir betrachten öfters die Wirkungen unserer Seele einzeln, als Dinge, die außer uns sind. Sobald wir sie aber zusammen nehmen und sie als eine Person betrachten: so fließen alle die Begriffe gleichsam in ein innerliches Selbst zusammen. Mendelssohn.

die eine andere Person mit uns hat, diese Person mit uns selbst zu verwechseln, heißt die Sympathie[1]).

9.

Die Sympathie wirkt daher plötzlich, und verräth allezeit einen sehr geringen Grad von Scharfsinn[2]).

10.

Die ganze Liebe der Thiere gegen einander ist Sympathie. Und man sollte sagen, daß man, vermöge der Sympathie, nicht sowohl sich an eines Andern, als den Andern an seine Stelle setze.

11.

Was hat aber der Genuß der venerischen Wollust mit der Liebe gemein, daß man ihn des Namens der Liebe gewürdigt hat? Setzt er die wahre Liebe voraus? oder sollte er sie doch wenigstens voraussetzen? Keins von beiden. Das Wesen der Liebe besteht darin, daß ich das Vergnügen der geliebten Person für das meinige, und mein Vergnügen für das ihrige halte. Nun aber findet sich eine ähnliche Erscheinung bei der venerischen Wollust; die angenehmen Empfindungen der einen Person sind von den angenehmen Empfindungen der andern unzertrennlich; die einen reizen und unterhalten die andern; keins von beiden weiß, ob es mehr Vergnügen erhält oder mittheilt[3]). Und aus dieser ähnlichen Erschei-

---

[1]) Diese Erklärung von der Sympathie macht mich etwas stutzen. Ich wünschte sie annehmen zu können. Mendelssohn.

[2]) Aber einen desto größern Grad von Witz. Mendelssohn.

[3]) Ich kann mit dieser Erklärungsart noch nicht völlig einstimmen. Folgende Beispiele scheinen mir ihre Unzulänglichkeit darzuthun:

1) Die Liebe zu den Kindern, die bei vielen Leuten heftiger Affekt ist. — —

2) Die Freude über die Unwissenheit meines Freundes in Ansehung einer Gefahr, die ihm bevorsteht. Wir unterscheiden uns in diesem Falle auch allzudeutlich.

3) Wir personificiren öfters das menschliche Geschlecht, unser Vaterland u. s. w. und ertheilen dem abstrakten Begriff vom Menschen überhaupt oder von dem Vaterlande die Individualität, um an dessen Schicksale Theil zu nehmen. Nach der Wolfischen Erklärung läßt sich dieses leicht begreifen. Wollen Sie aber behaupten, daß wir uns von dieser erdichteten Person nicht unterscheiden können?

4) Der Mensch befindet sich in dem Zustande der verwirrten Begriffe, wenn er seine Vorstellungen zwar von sich, aber nicht von einander unterscheiden kann.

nung kömmt es, daß man den Beischlaf zu einer Art von Liebe gemacht. Er ist es auch in den kurzen Augenblicken seiner Dauer wirklich, und vielleicht die intimste Liebe in der ganzen Natur.

Von dem Hasse.

Die Schwierigkeiten bei der gemeinen Erklärung des Hasses scheinen mir noch weit größer zu sein, als bei der gemeinen Erklärung der Liebe.

Der Haß, sagt man, ist das Vermögen (dispositio) der Seele, aus eines Andern Unglück Vergnügen zu schöpfen [1]).

Unglück ist Unvollkommenheit — Und also können wir auch aus der Unvollkommenheit Vergnügen schöpfen? und also ist das Vergnügen nicht bloß die anschauende Erkenntniß einer Vollkommenheit? — Ich weiß gar nicht, was ich hierbei denken soll [2]).

Unterdessen hat mich meine Erklärung der Liebe auf eine ähnliche Erklärung des Hasses geleitet, bei der ich einen dergleichen Widerspruch nicht verdauen darf [3]).

So wie ich mir bei der Liebe des Unterschieds zwischen mir und der geliebten Person nicht bewußt bin, so bin ich mir hingegen dieses Unterschiedes zwischen mir und der gehaßten Person nur allzusehr bewußt.

Er bleibt sich alsdann seiner bewußt, aber die Dinge, die er sich vorstellt, kann er nicht von einander unterscheiden. In dem Zustande der völlig dunkeln Begriffe aber können wir die Vorstellungen sogar von uns selbst nicht unterscheiden, und das Bewußtsein hört auf. Wollen Sie also annehmen, daß sich bei der Liebe alle unsere Vorstellungen völlig verdunkeln, dergestalt, daß sie sogar das Bewußtsein aufheben? Die allergrößte Aehnlichkeit der Vorstellungen mit uns selbst hebt das Bewußtsein nicht auf, daß wir nicht das innig sind, was wir uns vorstellen; sonst würde sie unsere Begriffe völlig verdunkeln, welches doch bei der Liebe nicht geschieht, wenn sie nicht mit einer körperlichen Wollust verbunden ist. Ist aber dieses, so hat die Verdunkelung gewiß einen andern Grund, als die Aehnlichkeit. Mendelssohn.

1) Wolf nennet dispositio die Bereitschaft. Mendelssohn.

2) Dieser Einwurf ist zur Genüge beantwortet worden. Mendelssohn.

3) Sie sollen zugleich an die Ursachen der Feindschaft gedenken, die Wolf mit gutem Vorbedacht nicht hat wollen in die Definition des Hasses bringen. Die nächste Ursache des Hasses ist die Betrachtung, daß der Glücksstand dieses Menschen mir oder andern Menschen, die ich liebe, schädlich sein kann, und zwar durch Verschulden, indem ich ihn als moralisch unvollkommen erkannt habe. Mendelssohn.

Da ich mir nun die Person, die ich hasse, als eine solche denke, die von mir völlig unterschieden ist, so kann es nicht fehlen [1]), daß nicht der Begriff einer Vollkommenheit in ihr, in mir den Begriff einer Unvollkommenheit, und umgekehrt der Begriff einer Unvollkommenheit in ihr, in mir den Begriff einer Vollkommenheit erwecken sollte. Geschähe dieses nicht, so würde ich die gehaßte Person mir gleich und nicht von mir unterschieden denken, welches wider die Voraussetzung ist [2]).

Wir freuen uns folglich nicht über des Feindes Unvollkommenheit, sondern über unsere Vollkommenheit, die wir uns bei jener gedenken. Und so auch mit unserm Verdrusse über die Vollkommenheit des Feindes.

Wenn meine Erklärung der Liebe den Menschen erniedriget, so erhöht ihn meine Erklärung des Hasses um ebenso viel; da ich ihn von einer so abscheulichen Eigenschaft, an einer Vollkommenheit Mißvergnügen zu finden, weil diese Vollkommenheit einem Andern gehört, losspreche. — Der wahre Werth des Menschen kann bei keiner Wahrheit verlieren.[3])

---

[1]) Wie folgt dieses? Daraus, daß eine andere Person von mir unterschieden ist, folgt keineswegs, daß sie mir völlig entgegengesetzt sei; und völlig entgegengesetzt müssen sich die Personen zweier Feinde sein, wenn Ihre Erklärung richtig sein soll. Mendelssohn.

[2]) Ich sehe nicht ein, wie dieses folgt. Warum kann ich mit meinem Feinde über Recht und Unrecht, über Wahr und Falsch einstimmig sein? Warum trennen wir uns nur alsdann, wenn es Urtheile über Vollkommenheit oder Unvollkommenheit betrifft, die einen von uns selbst angehen? Mendelssohn.

[3]) Ihre Erklärung von der Liebe ist nicht so sehr zu verwerfen, als die vom Hasse. Denn ich hasse einen Menschen, der beständig den bösen Vorsatz hat, mir zu schaden, der also in dem Urtheile über meine Vollkommenheit von mir abgeht. Wie kömmt es aber, daß ich zur Vergeltung auch in Ansehung der Urtheile über seine Vollkommenheit von ihm abgehe? Worauf gründet sich dieses jus talionis? Die Unähnlichkeit zwischen zwei Menschen kann doch unmöglich totalis sein. Sie müssen also annehmen, daß in dem Stande der dunklen Vorstellungen der Begriff der Unähnlichkeit bloß prädominirt. Wir sind also zwei Personon, die zwar von einander unterschieden, aber nicht einander entgegengesetzt sind. Mendelssohn.

Anhang

zum

Laokoon.[1])

[1]) W. Cosack (jetzt Schulrath in Danzig) hat in seiner verdienstlichen Bearbeitung und Erläuterung des Lessing'schen Laokoon (zuerst Berlin 1869, zweite Ausgabe 1875) für den weiteren Kreis der Gebildeten alles Fremdsprachige theils selbst sehr geschickt übersetzt, theils nach bereits vorhandenen guten Uebersetzungen deutsch wiedergegeben; für unsere Ausgabe wird es ausreichen, nur einige wichtigere Parthien hier deutsch zu wiederholen.






F.R.



Aus Vergils Aeneide,

übersetzt von **Voß**.

Zweites Buch, V. 199–224.

(Zu S. 82.)

Noch ein größerer jetzt und weit graunvollerer Anblick
Stellt sich den Elenden dar, und verwirrt die befremdeten Herzen
Priester, gezogen durch Loos, war Laokoon dort dem Neptunus,
Dem den gewaltigen Stier an den Festaltären er weihte.
Siehe von Tenedos her, zwiefach durch stille Gewässer
Nahn (ich erzähle mit Graun!) unermeßlich kreisende Schlangen,
Ueber das Meer sich dehnend, und streben zugleich an das Ufer;
Denen die Brust, in den Wellen emporgebäumt, und die Mähne
Blutroth aus dem Gewog' aufragt; ihr übriger Leib streift
Hinten die Flut, und sie rollen unendliche Rücken in Wölbung.
Rauschen ertönt aus schäumendem Salz; jetzt drohn sie gelandet,
Und die entflammeten Augen mit Blut durchströmet und Feuer,
Zischen sie her, und umlecken mit regerer Zunge die Mäuler.
Alle zerfliehn vor der Schau blutlos. Doch sicheres Zuges
Gehn sie Laokoon an; und zuerst zween kindlichen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und o Jammer! zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse daherträgt,
Haschen sie beid', und knüpfen die gräßlichen Windungen: und schon

Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.
Jener ringt mit den Händen, hinweg die Umkertungen drängend,
Ganz von Eiter die Bind' und schwärzlichem Gifte besudelt;
Und ein Jammergeschrei graunvoll zu den Sternen erhebt er:
So wie Gebrüll auftönt, wann blutend der Stier vom Altare
Floh, und die wankende Axt dem verwundeten Nacken entschüttelt.
Aber sie beid' entrollen zum oberen Tempel, die Drachen,
Schlüpfriges Gangs, und ereilen die Burg der erzürnten Tritonis,
Wo sie unter die Füß' und des Schilds Umkreis sich verbergen.

Aus Petronius,

übersetzt von W. Cosack.

(Zu S. 82 f.)

Ein neues Wunder! Seht! wo sich bei Tenedos
Die Woge bricht, und schäumend steigt das Meer empor,
Und dann getheilt in stiller Bucht die Welle braust,
Wie wenn in ruh'ger Nacht weithin der Ruderschlag
Ertönt, sobald der Schiffe Rumpf die Fluten drückt,
Und unter ihrer Last des Meeres Spiegel seufzt —
Da schaun wir hin, und kreisend schlägt ein Schlangenpaar
Das Wasser an dem Fels empor, und Schaum aufwühlt,
Den Schiffen gleich, der Beiden giftgeschwollner Leib.
Laut dröhnt der Schweif, und schillernd wallt die Mähne hin,
So daß des Meeres Fläche heller Glanz erfüllt,
Und von der Schlangen Zischen selbst die Welle bebt.
Entsetzen faßt uns, denn im heil'gen Priesterschmuck
Stehn dort die Zwillingsknaben des Laokoon,
Und plötzlich winden ihren Schuppenleib um sie
Die Schlangen. Jene heben wohl die zarte Hand
Zum Antlitz auf, doch Hilfe bringt sich keiner selbst,
Weil liebend er dem Bruder seine Sorge weiht!
So rafft die Armen furchterfüllt der Tod dahin,
Und zu den Söhnen wird der Vater auch gesellt,
Der sie nicht retten kann; ihn trifft der Schlangen Biß,
Die morderfüllt den Priester hin zur Erde ziehn,
So daß er selbst ein Opferthier am Altar liegt.

Die Laokoons-Gruppe.

Gedicht von Jakob Sadolet.

Uebersetzt von W. Cosack.

(Zu S. 91 f.)

Sieh! aus Trümmern und Schutt, aus der Erde bergendem Schoße
Brachte nach Jahren ein Tag ans Licht den Laokoon wieder,
Ihn der einstmals stand in königlich prangender Halle
Und mit köstlichem Schmuck dein Haus, o Titus, gezieret.
Göttlicher Kunst Abbild erblickt' ihn die kundige Vorzeit
Als ihr edelstes Werk, und nun dem Grabe entronnen
Grüßet er wieder die Stadt, die neu erstandene Roma.
Sage, was preis' ich zuerst und zumeist, den jammernden Vater,
Oder der Söhne Paar, und die wild sich krümmenden Schlangen,
Gräßlich zu schaun, im giftigen Zorn mit gewaltigen Schweifen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Graun erfaßt das Gemüth, und vor dem schweigenden Bildwerk
Regt mit Entsetzen gepaart in der Brust sich fühlendes Mitleid.
Doppelt wälzen sie sich, die glutaussprühenden Schlangen,
Irren umher und ringeln sich fest in engeren Kreisen,
Und umschlingen die Körper der Drei mit vielfacher Windung.
Kaum vermag es das Auge, den gräßlichen Jammer zu schauen
Und das herbe Geschick; schon züngelt die Eine und stürzt sich
Auf den Laokoon los, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen.
Krampfhaft weicht sein Körper zurück, und du schaust, wie die Glieder
Qualvoll windet der Schmerz, und die blutende Seite sich krümmet.
Also in bitterem Leid und von der Schlange zerfleischet
Klagt er jammernden Tons und bemüht sich, die geifernden Zähne
Fortzureißen und streckt die Linke der Hydra entgegen.
Doch, ob die Muskeln gespannt, und des Körpers gesammelte Kräfte
Ringen mit höchster Gewalt, umsonst ist seine Bemühung.
Tragen nicht kann er die Wuth, und Schmerz ersticket die Klag' ihm.
Doch die Schlange dringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie den festgewundenen Knoten,
Daß die Wade anschwillt, und der Schenkel vom heftigen Drucke
Sammt den edleren Theilen, in denen gehemmet der Pulsschlag;
Und das dunkele Blut, es stockt in den bläulichen Adern.

Gleiche Gewalt bemächtigt sich auch der zarteren Söhne,
Schnürt sie in furchtbarer Pein und zerfleischt den Armen die Glieder.
Sieh! schon blutet der Eine, die Brust von der Schlange zerrissen,
Und nach dem Vater ruft er mit fast verscheidender Stimme,
Denn die gewaltige Last umwindet ihm kreisend den Körper.
Nicht berührt von dem Biß steht unverletzt noch der Bruder,
Will mit der Hand abwenden von sich den drohenden Schweif noch,
Da erblickt er den Vater und starrt ob des schrecklichen Anblicks,
Schüchtern hält er die Thräne zurück, und es hemmet die Furcht ihm
Klagendes Jammergeschrei. So habt ihr gewaltigen Künstler,
Als ihr das Werk aufstelltet, gekrönt mit unsterblichem Ruhme,
(Wenn auch edleren Thaten gebührte der ewige Name,
Und mit größerem Recht noch weit berühmteren Geistern
Fortzuleben sich ziemt' im Gedächtniß kommender Tage),
Doch da zum Ruhme sich euch eröffnet die glänzende Rennbahn,
Rasch sie ergriffen und hin zur höchsten Staffel geführet.
Ihr verstandet es wohl, den starrenden Blick zu beseelen
Und in den Marmor hinein lebendigen Odem zu hauchen,
Daß wir den Schmerz und den Zorn wahrnehmen und jede Bewegung,
Ja fast hören das Jammergeschrei. Das stattliche Rhodos
Pries euch einstens darob, dann lag im Strome der Zeiten
Lange die Zierde verdeckt, bis neu in hellerem Lichte
Rom euch sieht, wallfahrtet zu euch, und dem Werke der Vorzeit
Frisch aufblühet der Ruhm. Ja wahrlich, lohnender ist es,
Also mit Geist und emsigem Fleiß zu leben dem Nachruhm,
Als dem Stolze, der Lust und eitlem Gepränge zu fröhnen.

Aus Homers Ilias,
überſetzt von Voß.
Einundzwanzigstes Buch, V. 385—415.
(Zu S. 129 f.)

Aber die andern Götter durchfuhr unmäßige Feindschaft,
Ungestüm; und getrennt tobt' allen das Herz in den Busen.
Laut nun prallt' aneinander der Sturm; weit krachte der Erdkreis,
Und es erscholl wie Drommeten die Luft rings. Ferne vernahm es
Zeus auf Olympos Höhn, wo er saß; und es lachte das Herz ihm
Wonnevoll, da er sahe zum Kampf anrennen die Götter.
Nicht mehr lang' auseinander verweilten sie. Siehe, voran drang

Ares, der Schilddurchbrecher, und stürmt' auf Pallas Athene,
Haltend den ehernen Speer; und er rief die schmähenden Worte:
Was nun treibst du die Götter zum Kampf, schamloseste Fliege,
Stürmischer Dreistigkeit voll? Du tobst unbändigen Muthes!
Weißt du, wie jüngst du gereizet des Tydeus Sohn Diomedes,
Daß er mich stach, und wie selber den strahlenden Speer mit den Händen
Grade daher du gedrängt, den blühenden Leib mir verwundend?
Jetzo sollst du mir Alles berichtigen, was du verschuldet!
Also sprach er und stieß auf die quastumbordete Aegis,
Schrecklich und hehr, die nie auch bezähmt Zeus flammender Donner;
Hierauf stieß mit dem Speere der mordbesudelte Ares.
Jene wich, und erhub mit nervigter Rechte den Feldstein,
Der dort lag im Gefilde, den dunkelen, rauhen und großen,
Den zur Grenze der Flur aufstelleten Männer der Vorzeit:
Hiermit traf sie den Wüthrich am Hals', und löste die Glieder.
Sieben bedeckt' er der Hufen im Fall, und bestäubte das Hauptthaar;
Und ihn umklirrte das Erz. Da lächelte Pallas Athene;
Und mit jauchzendem Ruf die geflügelten Worte begann sie:
Thörichter, wie wohl hast du bedacht, wie weit ich an Kraft dir
Vorzugehn mich rühme, da Mir voll Trotz du begegnest!
Also magst du der Mutter Verwünschungen ganz ausbüßen,
Welche von Zorn und Haß dir entbrannt ist, weil den Achaiern
Du dich entzogst, und vertheidigst die übermüthigen Troer.
Also redete jen', und wandte die strahlenden Augen.

Ebendaher, erstes Buch, V. 44—53.

(Zu S. 135.)

Also flehet' er [Achilles] laut; ihn hörete Phöbos Apollon;
Und von den Höhn des Olympos enteilet' er, zürnendes Herzens,
Er auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
Laut erschollen die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang; er wandelte, düsterer Nacht gleich;
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab;
Graunvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.
Nur Maulthier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend,
Traf er; und rastlos brannten die Todtenfeuer in Menge.

Ebendaher, viertes Buch, V. 105—126.
(Zu S. 140.)

Schnell entblößt' er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen — —
Den nun stellt' er geschickt, nachdem er ihn spannt', auf die Erde
Angelehnt — —
Jetzo des Köchers Deckel eröffnet' er, wählte den Pfeil dann,
Ungeschnellt und gefiedert, den Urquell dunkeler Qualen.
Eilend ordnet' er nun das herbe Geschoß auf der Senne — —
Und dann zog er die Kerbe zugleich, und die Nerve des Rindes,
Daß die Senne der Brust annaht' und das Eisen dem Bogen.
Als er nunmehr kreisförmig den mächtigen Bogen gekrümmt,
Schwirrte das Horn, und tönte die Senn', und sprang das Geschoß hin,
Scharfgespitzt, in den Haufen hineinzufliegen verlangend.

Ebenda, fünftes Buch, V. 722—731.
(Zu S. 143.)

Hebe fügt um den Wagen ihr[1]) schnell die geründeten Räder,
Mit acht ehernen Speichen, umher an die eiserne Axe.
Gold ist ihnen der Kranz, unaltendes; aber darauf sind
Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silbern glänzen die Naben in schön umlaufender Ründung.
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel
Ausgespannt, und umringt mit zween umlaufenden Rändern.
Vorhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Golden und schön, umschlang.

Ebenda, zweites Buch, V. 43—47.
(Zu S. 144.)

[Agamemnon] zog das weiche Gewand an,
Sauber und neu gewirkt, und warf den Mantel darüber;
Unter die glänzenden Füß' auch band er sich stattliche Sohlen;
Hängte sodann um die Schultern das Schwert voll silberner Buckeln;
Nahm auch den Königsstab, den ererbeten, ewiger Dauer.

[1]) Here.

Ebenda, zweites Buch, V. 101—108.
(Zu S. 145.)

Haltend den Königesstab, den mit Kunst Hephästos gebildet.
Diesen gab Hephästos dem waltenden Zeus Kronion;
Hierauf gab ihn Zeus dem bestellenden Argoswürger[1]);
Hermes gab ihn, der Herrscher, dem Rossebändiger Pelops;
Wieder gab ihn Pelops dem völkerweidenden Atreus;
Dann ließ Atreus ihn sterbend dem lämmerreichen Thyestes:
Aber ihn ließ Thyestes dem Held Agamemnon zum Erbtheil,
Viel Eilande damit und Argos' Reich zu beherrschen.

Ebenda, erstes Buch, V. 234—239.
(Zu S. 146.)

Wahrlich bei diesem Scepter, der niemals Blätter und Zweige
Wieder zeugt, nachdem er den Stumpf im Gebirge verlassen;
Nie mehr sproßt er empor, denn ringsum schälte das Erz ihm
Laub und Rinde hinweg; und edele Söhne Achaia's
Tragen ihn jetzt in der Hand, die richtenden, welchen Kronion
Seine Gesetze vertraut.

Ebenda, viertes Buch, V. 105—111.
(Zu S. 147; vgl. zu S. 140.)

Schnell entblößt' er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entsprang; am gewähleten Ort ihn erwartend,
Zielt' und durchschoß er die Brust, daß rücklings am Fels er hinabsank.
Sechzehn Handbreit ragten empor am Haupte die Hörner.
Solche schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete alles genau, und beschlug's mit goldener Krümmung.

Vergils Landbau,

übersetzt von **Voß**.

Drittes Buch, V. 51—59.
(Zu S. 151).

Trotziges Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;

[1]) So heißt Hermes, weil er die Aufträge der Götter bestellt und den vieläugigen Argos getödtet hat.

Lang die Seite gestreckt, die unendliche; alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt, und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt, und erhabenes Wuchses,
Und die im Gang die Spuren mit niederem Schweife zerfeget.

Ebenda, V. 79—81.
(Zu S. 152.)

Hochragenden Halses
Ist es[1]), und feineres Haupts, dünnbäuchig und fleischiges Rückens;
Und ihm strotzt voll Muskeln die muthige Brust.

Dichtkunst von Horatius.

V. 16—18.
(Zu S. 152.)

Man beschreibt den Hain und den Altar Dianens
Und wie der eilende Bach durch liebliche Fluren sich schlängelt
Oder den Rheinfluß oder der Iris farbigen Bogen.

Vergils Aeneide,

übersetzt von **Voß**.
Achtes Buch, V. 447—454.
(Zu S. 160.)

Angelegt wird ein mächtiger Schild, entgegen der Eine
Allem Latinergeschoß, und Scheib' um Scheibe gedränget
Siebenfach; da indeß ein Theil mit athmenden Bälgen
Luft einhaucht und verbläst, ein Theil in den zischenden Kühltrog
Tauchet das Erz; es erdröhnt von Amboßschlägen die Felskluft.
All' erhöhn sie den Arm mit Kraft und Gewalt um einander,
Hämmern im Takt, und drehn mit fassender Zange den Klumpen.

Homers Ilias,

übersetzt von **Voß**.
Achtzehntes Buch, V. 497—508.
(Zu S. 163.)

Auch war Volksversammlung gedrängt auf dem Markte: denn heftig
Zankten sich dort zween Männer, und haderten wegen der Sühnung

[1]) Das edlere Füllen.

Um den erschlagenen Mann. Es betheuerte dieser dem Volke,
Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung.
Beide sie wollten so gern vor dem Kundigen kommen zum Ausgang.
Diesem schrien und jenem begünstigend eifrige Helfer;
Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Obern
Saßen im heiligen Kreis' auf schöngehauenen Steinen;
Und in die Hände den Stab dumpfrufender Herolde nehmend,
Standen sie auf nacheinander, und redeten wechselnd ihr Urtheil.
Mitten lagen im Kreis' auch zwei Talente des Goldes,
Dem bestimmt, der von ihnen das Recht am gradesten spräche.

Constantin Manasse's übersichtliche Chronik.

Seite 20 der Venetianischen Ausgabe.

(Zu S. 169.)

Voller Schönheit war das Weib, an Brauen schön, von Farbe schön,
Schön von Wangen, schön von Antlitz, großen Auges, weiß wie Schnee,
Leicht die Wimper regend, üppig, Weihestatt der Grazien,
Weiß an Armen, lustreich und des Hauches aller Schönheit voll,
Glänzend weiß das Angesicht und ihre Wangen rosenroth,
Zauberreich das Angesicht und ihre Wimper frühlingshaft,
Eine ungeschminkte Schönheit, ganz Natur, von eig'nem Reiz,
Färbte sie das Weiß der Haut mit ihrer eig'nen Rosen Glut,
Wie man etwa Elfenbein mit leuchtendrothem Purpur färbt.
Schlanken Halses, glänzend weiß, so daß die Fabel man erzählt,
Helena, die schöngeaugte, stamme aus des Schwans Geschlecht.

Vergils Aeneis,

übersetzt von **Voß.**

Viertes Buch, V. 136—139.

(Zu S. 176.)

Endlich tritt sie[1]) hervor, — — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleidet:
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Hauptthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid.

---

1) Dido.

Aus dem anakreontischen Liede 28.

(Zu S. 176.)

Doch genug! Sie ist's, ich sah' es.
Sprechen wirst du bald, o Bildniß!

Aus dem anakreontischen Liede 29.

(Zu S. 177.)

Unter seinem Angesichte
Sei ein Hals von Elfenbeine:
Schöner hat ihn nicht Adonis.
Seine Brust mal' ihm gewölbet,
Laß sie, so wie seine Hände,
Hermes' Brust und Händen gleichen.
Von dem Pollux nimm die Hüfte,
Und den Leib des Dionysos — —
Darfst den Phöbus da nur nehmen,
Um Bathyllos draus zu machen!

Homers Ilias,

überſetzt von Voß.

Drittes Buch, V. 156—158.

(Zu S. 178)

Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achaier,
Daß um ein solches Weib sie so lang ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn.

Aus dem anakreontischen Liede 28.

(Zu S. 180.)

In den Grübchen ihres zarten
Kinnes um den Marmornacken
Laß die Huldgöttinnen schweben.

Homers Ilias,

übersetzt von Voß.

Drittes Buch, V. 159—160.

(Zu S. 182.)

Dennoch kehr', auch mit solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,
Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibe der Schaden!

Ebenda, V. 141—142.

(Zu S. 182.)

Schnell in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand,
Flog sie hinweg aus der Kammer.

Ebenda, erstes Buch, V. 528—530.

(Zu S. 185.)

Also sprach, und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos.

Ebenda, drittes Buch, V. 209—211.

(Zu S. 188.)

Als sie nunmehr in der Troer versammelten Kreis sich gesellet,
Ragt' im Stehn Menelaos empor mit mächtigen Schultern:
Doch wie sich beide gesetzt erschien ehrvoller Odysseus.

Shakespeare's „König Lear",

Act I, Sc. 2, nach Schlegel-Tieck.

(Zu S. 192.)

Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
Nach einem Bruder? — Was Bastard? Weshalb unecht?
Wenn meiner Glieder Maß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge,
Als einer Ehgemahlin Frucht? Warum
Mit unecht uns brandmarken? Bastard? Unecht?
Uns, die im heißen Diebstahl der Natur
Mehr Stoff empfahn und kräft'gern Feuergeist,
Als in verdumpftem, trägem, schmalem Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen,
Halb zwischen Schlaf gezeugt und Wachen?

Shakespeare's „König Richard III.“,

Act I, Sc. 1, nach Schlegel=Tieck.

(Zu S. 192.)

Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebes=Majestät
Vor leicht sich drehnden Nymphen mich zu brüsten:
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Athmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
Und meine eig'ne Mißgestalt erörtern;
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden.

Aristophanes „Wolken“,

V. 170—174.

(Zu S. 199.)

Schüler.

Jüngst hat in tiefem Denken unterbrochen ihn [1])
Ein buntes Eidexlein.

Strepsiades.

Sag' an, wie ging das zu?

Schüler.

Als er des Nachts des Mondes Lauf er untersucht,
Den offnen Mund zum Himmel aufgewandt: da läßt,
Da läßt das Eidexlein vom Dache fallen was —

Strepsiades.

Wie herrlich, daß das Thier den Sokrates bewarf!

---

[1]) Sokrates, dessen Schüler sich mit dem Bauer Strepsiades unterhält.

Sophokles' „Philoktet",

V. 31—39 übersetzt von **Donner**.

(Zu S. 200.)

Neoptolemos.

Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.

Odysseus.

Ist innen kein Geräthe, das dem Hause dient?

Neoptolemos.

Laubstreu gepolstert zum bequemen Ruhebett.

Odysseus.

Sonst alles öde? Nichts verbirgt der Höhle Raum?

Neoptolemos.

Ein Trinkgeschirr, von kunstlos roher Hand aus Holz
Gefertigt, hier auch noch Geräth zur Feuerung.

Odysseus.

Sein ist der Hausrath, den du da bezeichnet hast.

Neoptolemos.

Weh! weh! Noch andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit schwerem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl.

Ovids „Verwandlungen",

übersetzt von **Voß**.

Sechstes Buch, V. 397—401.

(Zu S. 201.)

Doch wie er[1]) schrie, zog jener[2]) die Haut ihm über die Glieder;
Und nichts war, als Wunde, zu schaun. Blut rieselte ringsum;
Aufgedeckt lag Muskel und Sehn'; auch die zitternden Adern
Schlugen, der Hülle beraubt, aufzuckende Eingeweide
Konnte man zählen sogar, und der Brust durchscheinende Fibern.

Ebenda, achtes Buch, V. 809—812.

(Zu S. 202.)

Diese[3]) von fern anschauend (sie wagt nicht näheren Zutritt),
Meldet sie[4]) ihr der Göttin[5]) Befehl; und da kurz sie geweilet,
Stracks, obgleich so entfernt, obgleich erst eben gekommen,
Fühlte sie sich, wie von Hunger gequält — —

---

[1]) Marsias. [2]) Apollon. [3]) Die Göttin Fames (Hunger). [4]) Die abgesandte Oreade. [5]) Demeter.

Kallimachos' „Hymnus an die Demeter",

V. 111—116.

(Zu S. 202.)

Und er verzehrte die Kuh, die Vesta, die Mutter, gefüttert,
Und das streitbare Roß, den edlen Bringer des Sieges,
Und die Katze, vor welcher die kleinen Thiere sich fürchten,
Und er setzte sich hin auf offene Straße, zu betteln
Um die Brocken und was von dem Schmause Schmutziges abfiel.

Ovids „Verwandlungen",

übersetzt von Voß.

Achtes Buch, V. 875—878.

(Zu S. 202.)

Aber nachdem der Plage Gewalt ein jegliches Labsal
Aufgezehrt, und dem Wehe befremdende Kost er gereichet,
Jetzo die eigenen Glieder sich selbst mit zerfetzendem Bisse
Stümmelt' er, unglückselig den Leib durch Verminderung nährend.

Apollonius des Rhodiers „Argonautika",

zweites Buch, V. 228—233.

(Zu S. 202.)

Lassen sie aber einmal zurück ein wenig der Speise,
Stinket es modrig und unerträglich ist der Geruch dann;
Nimmer hielte es aus ein sterblicher Mann in der Nähe,
Selbst nicht wenn ihm das Herz getrieben aus härtestem Stahle.
Doch mich zwingt wohl des Hungers Noth, die bitt're, zu bleiben,
Und das Gebliebene selbst dem leidenden Magen zu bieten.



